

En uvitende læremester: Joseph Beuys' brudd med den eksplikative orden.

Tverrestetisk masteroppgave – kunsthistorie (Est 4591)

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo, høsten 2011

Kandidat: Halvor Moen

Veileder: Ina Blom

Innhold:

0.1 Et spørsmål

0.2 Beuys som lærer

0.3 Pedagogiske situasjoner

1.0 Joseph Beuys

1.1 Sosial skulptur

1.2 Beuys og ordene: Et spørsmål om autoritet

1.3 Det utvidede perspektivet: Atavistisk eller amoderne?

1.4 Hva man kan vite og hvordan man kan vite det.

2.0 Jacques Rancière

2.1 Rancières likhet

2.2 Subjektivasjon

3.0 Den uvitende læremesteren

3.1 Den uvitende læremesterens metode

4.0 Skulpturen og virkeligheten

4.1 Er Beuys' skulpturer ord-ting?

4.2 Skulpturen og virkeligheten: Et brudd med den eksplikative orden

5.0 Hvem er *Høvdingen*?

5.1 Fluxus

5.2 Et lukket rom...

5.3 ...fullt av biografiske relikvier.

5.4.0 Autoritet

5.4.1 Signaturen

5.4.2 Den frigjorte tilskueren

5.4.3 Den frigjorte tilskueren og den uvitende læremesteren

5.4.4 Den frigjorte tilskueren og Beuys' eget rom

6.0 Beuys og den kritiske logikken

6.1 Et kritisk punkt: Benjamin Buchlohs Beuys-kritikk

6.2 Den kritiske kunsten

6.3 Kritikk av kritikk (av kritikk)

6.4 Beuys' eget rom og den kritiske logikken

7.0 En uttalt tredje ting

0.1 Et spørsmål.

Foranledningen for denne oppgaven er to ”slagord” som likner hverandre: ”Enhver er en kunstner” og ”All intelligens er lik”. Begge slagordene vektlegger likhet, men deres innbyrdes likhet blir tydelig først når man blir klar over at en kunstner sa det første og at en lærer sa det andre. Det første slagordet tilhører Joseph Beuys, det andre er Joseph Jacotots. Finnes det også en likhet mellom Jacotot og Beuys? Finnes det noen likheter mellom dem, som ledet dem til å konkludere så likt om likhet? Jacotot er ”den uvitende læremesteren”. Han er Jacques Rancières blanding av en filosofisk figur og en historisk person. Jacotot var en lærer som betraktet ulikheten mellom den som vet og den uvitende som en følge av det pedagogiske forholdet, i stedet for å se den som en naturlig ulikhet det pedagogiske forholdet var ment å avhjelpe. Beuys’ oeuvre er full av pedagogiske apparater, full av vitriner, tavler, pekestokker og foredrag. Beuys hevdet også at å være en lærer var hans største kunstverk.¹ Kan Beuys også betraktes som en lærer som legger likhet til grunn for sin praksis? Mer presist: Var Beuys en uvitende læremester? Det jeg spør om når jeg stiller dette spørsmålet er om Beuys som lærer bidro til å skape likhet ved å basere sin pedagogikk på en likhet som allerede var der. Jeg spør om Beuys som lærer brøt med en kunnskapsmodell som skaper ulikhet der hvor ulikhet ikke egentlig finnes.

0.2 Beuys som lærer

Det siste spørsmålet bærer i seg det neste. Spørsmålet er: Når er Beuys ”Beuys som lærer”? Beuys var professor i monumental skulptur ved kunstakademiet i Düsseldorf, er dette ”Beuys som lærer”? Beuys oeuvre er full av pedagogiske apparater, er dette ”Beuys som lærer”? Beuys inntok en rekke roller (hyrden, sjamanen, Kristus og kunstneren) som tradisjonelt assosieres med en dypere innsikt og kvalifiserer til å lede og rettlede andre, er dette ”Beuys som lærer”? Svaret på alle spørsmålene er ja. Det pedagogiske, hentydninger til kunst som læring eller kunstneren som lærer, finnes overalt i Beuys’ kunst. Men spørsmålet om hvorvidt Beuys er en uvitende læremester, er ikke bare et spørsmål om ”Beuys som lærer”, det er også et spørsmål om hvorvidt de strategiene Beuys benyttet seg av *som kunstner* skapte noen av de samme effektene som den uvitende læremesteren skapte.

¹Joseph Beuys, “Interview with Willoughby Sharp” Carin Kuoni (red.) *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, (New York: Four walls eight windows, 1990), 85

0.3 Pedagogiske situasjoner

Hvordan skal man perspektivere Beuys' oeuvre for å komme frem til om han er en uvitende læremester? Helt generelt kan man definere pedagogikk som teorien om hvordan man best organiserer forholdet mellom to intelligenser for at den ene skal få kunnskap som den andre har. For å kunne komme til klarhet om hvilken organisering som er best, trenger man en ide om hva kunnskap er, for bare slik kan man vite hvem som har den og hvordan han som ikke har den kan få den. En organisering av forholdet mellom to intelligenser er en praktisering av et kunnskapssyn. En slik organisering kan kalle en *pedagogisk situasjon*. Denne situasjonen struktureres av visse antakelser om hvem som har kunnskap og hva kunnskap er.

Man kan ta utgangspunkt i de forskjellige elementene som utgjør en slik pedagogisk situasjon for å se om Beuys fungerer som en uvitende læremester. Pedagogiske situasjoner består av tre ting, to intelligenser, lærerens og elevens, og et kunnskapsobjekt. Lærerens antakelse om hva kunnskap er og hvem som har den, avgjør hvordan kunnskapsobjektet presenteres og hvordan den pedagogiske situasjonen organiseres. Det er naturlig å anta at kunnskapsobjektet, det kan være en bok eller en vitenskapelig demonstrasjon, som settes mellom læreren og eleven i en pedagogisk situasjon har en todelt eksistens: Det er et empirisk faktum, slik det fremstår for en hvilken som helst empirisk, registrerende intelligens, og så er det lærerens oppgave å relatere dette empiriske faktumet til den dypere virkeligheten eller sannheten det også er en del av og et symptom på, og denne sannheten eller virkeligheten er ikke tilgjengelig for en empirisk, registrerende intelligens alene. Dette er hva Rancière kaller *den eksplikative orden*. Denne ordenen er grunnlagt på antakelsen om at det er nødvendig å *forklare* hva noe er for at det skal kunne gi og være kunnskap. Læreren må altså løfte dette *noe* ut av den registrerende og empiriske intelligensens domene og over i den organiserende intelligensens. Dette kommer jeg tilbake til i min beskrivelse av Jacotot, nå er det heller viktig å ta innover seg hvilke konsekvenser en slik bestemmelse av kunnskapsobjektet får for forståelsen av hva en pedagogisk situasjon er. En slik bestemmelse gjør nemlig at den pedagogiske situasjonen må tenkes i fire deler. Den består nå av læreren, eleven, kunnskapsobjektet som empirisk faktum og kunnskapsobjektet som sannhet/virkelighet.² Spørsmålet er om Beuys' kunnskapsobjekts sannhet/virkelighet krever en forklaring, altså om det krever en læremester som vet og kan forklare, eller om dets virkelighet eller sannhet også er tilgjengelig for en empirisk,

² Begrepene om sannhet og virkelighet kan selvfølgelig ikke være operative utenfor den konteksten Beuys eller Jacotot bruker dem i, jeg vil forsøke å nærme meg Beuys virkelighets- og Jacotots sannhetsbegrep, men uten at det må forstås som et forsøk på å innføre et autoritativt sannhets- eller virkelighetsbegrep, altså et begrep som strekker seg utover den konteksten som etableres av henholdsvis Jacotot og Beuys.

registrerende intelligens. Spørsmålet er om Beuys setter opp en pedagogisk situasjon som bryter med den eksplikative orden.

Dette spørsmålet kan besvares på flere måter. Situasjoner som bryter med den eksplikative orden må ikke være uttalte pedagogiske situasjoner, de trenger ikke å inkludere pedagogiske apparater, og ettersom spørsmålet er om Beuys bryter med den eksplikative orden, så er hans enkle likhet med en lærerfigur egentlig av ganske liten interesse. Jeg velger derfor verk som ikke er uttalte pedagogiske, men som heller er typiske for den gruppen av verk de er en del av. Jeg velger formmessig svært enkle skulpturer, som sier mye om Beuys' skulpturer, og jeg velger en typisk aksjon, med en rekke generaliserbare trekk, den kan si mye om Beuys' aksjoner. Beuys oeuvre er mangfoldig, jeg velger disse arbeidene fordi de situasjonene de setter opp tillater meg å besvare en rekke av de grunnleggende spørsmålene om hvorvidt og hvordan Beuys er en uvitende læremester, og om han bryter med den eksplikative orden. En hel del av Beuys' arbeider kan gjøre den jobben. Men problemstillingen spisses, spørsmålet blir: Er Beuys' en uvitende læremester, på hvilken måte setter Beuys' skulpturer og aksjoner opp pedagogiske situasjoner som bryter med den eksplikative orden? Så kan man si at jeg ved å velge Beuys' skulpturer, egentlig har valgt alt, ettersom hans utvidede skulpturkonsept gjør alt til skulptur, og det er i en viss forstand riktig, men jeg beskriver noen utvalgte skulpturer, og det er de skulpturene med tilsvarende eksistensform jeg viser til med mitt spørsmål.

Før jeg kan svare på dette spørsmålet, må jeg etablere at Beuys' skulpturer faktisk kan betraktes som kunnskapsobjekter og at de derfor er produktive for pedagogiske situasjoner. Spørsmålet jeg stiller Beuys' skulpturer er hva og hvordan de lærer bort. Spørsmålet er i all enkelhet hva det vil si å forstå dem. Dette er det første spørsmålet jeg kommer til å stille etter å ha klarlagt hvordan man skal betrakte Beuys' skulpturer under et pedagogiske aspekt. Dette er også det spørsmålet som følger meg gjennom hele oppgaven, men oppgaven er ikke en jakt på Beuys' intensjon. Heller handler det om å kartlegge en effekt, en effekt som helt klart formes av Beuys intensjoner, men som like ofte kommer av at hans intensjoner skuffes. Når jeg spør hva det betyr å forstå Beuys' skulpturer, spør jeg, innenfor konteksten av min problemstilling, ikke egentlig hva Beuys mente med dem, men heller om de krever at han tilkjennegir sin mening med dem for å bli forstått. Som kunnskapsobjekter er Beuys' skulpturer kanskje også bærere av en type kunnskap som også må endre hva det betyr å forstå dem.

Etter å ha beskrevet Beuys' skulpturer som kunnskapsobjekter, det vil si etter å ha funnet ut om de har og skal ha en didaktisk funksjon, etter at jeg har etablert hva denne funksjonen er og sett den i lys av Ranciéres beskrivelse av den uvitende læremesteren, kan jeg gå videre. Da går jeg fra de formmessig svært enkle skulpturene til mer komplekse situasjoner, nemlig Beuys' aksjoner. Beuys' aksjoner likner mer på komplette pedagogiske situasjon. De ulike forholdene mellom verket og kunstneren, mellom verket og tilskueren, og mellom tilskueren, verket og kunstneren, kan alle sammen diskuteres i lys av det forholdet mellom læreren, eleven og kunnskapsobjektet som den uvitende læremesteren setter opp.

En vanskelighet når man skal skrive om Beuys' kunst er å bestemme hvor enkeltverkenes grenser går. De er alle sammen omgitt av ord. Ordene er Beuys' egne, og han introduserer ikke de markørene i sin diskurs som gjør det lett å distingvere mellom hva ved den som skal tilhøre verket og hva ved den som bør finne sin plass rundt det. Problemet er at *oeuvre* er uten avbrudd eller mellomrom. Beuys skaper en kontinuitet mellom "kunstneren" som blir borte i tilsynelatende obskure og innadvendte ritualer og "borgeren" som argumenterer klart og tydelig for direkte demokrati. Kunstneren og borgeren er alltid forent av sin biologisk plattform, men Beuys valgte å gjøre denne forbindelsen til en kunstnerisk ressurs, han gjorde den til en slags dynamiserende ubestemmelighet i verkets sentrum. Så når jeg skriver om et av Beuys' "kunstverk", skriver jeg aldri om et helt og selvavsluttet objekt, heller skriver jeg om en ulen ting som vris og bøyes av at flere betraktningsmåter og avgrensninger hele tiden og samtidig er mulige for den. Dette er et generelt problem/potensial i møte med kunstverk, men i Beuys' kunst drives dette problemet ut i det åpne av at hans objekter kan sies å fungere både som biografiske relikvier og som triggere for psykologiske effekter. Dette kommer jeg tilbake til, for denne ubestemmeligheten eller spenningen i Beuys' arbeider, mellom hva de rent faktisk er og hva Beuys gjør dem til, er avgjørende for min analyse. Forholdet mellom Beuys' objekters status som biografiske relikvier og triggere reiser et spørsmål om autoritet, som må være en del av mine diskusjoner, det er nemlig et spørsmål om hvordan verkets mening bestemmes.

Før jeg kommer dit er det imidlertid nødvendig å sannsynliggjøre at man kan betrakte Beuys' kunstverk som kunnskapsobjekter, og at man kan se dem som produktive for pedagogiske situasjoner. Det vil jeg gjøre med utgangspunkt i hans slagord.

1.0 Joseph Beuys

Beuys er etterkrigstidens kanskje viktigste tyske kunstner, og litteraturen tilbyr en rekke teoretiske innganger til ham, men mitt spørsmål etablerer allerede en teoretisk ramme rundt Beuys: Å spørre om Beuys er en uvitende læremester er å aktualisere noen aspekter ved Beuys' oeuvre til fordel for andre. Utgangspunktet for spørsmålet er Beuys' slagord. Noen ganger opptrer slagordet som om det, som slagord flest, var skrevet på en plakat, uten en kontekst, andre ganger inngår det i en større sammenheng. Beuys' teori om sosial skulptur er en slik sammenheng. I denne konteksten har det også slagordets form, i Beuys' hovedtekst om sosial skulptur er det skrevet med store bokstaver, det er som om han skrek det mens han skrev, som om det var av avgjørende betydning. Med utgangspunkt i Beuys' teori om sosial skulptur kan jeg nærme meg slagordets mening og begynne å forstå hva han legger i det og hvilken likhet han viser til med det.

1.1 Sosial skulptur

Beuys teori om sosial skulptur er også en av hans klareste beskrivelser av kunst som læring, av kunstobjektet som et kunnskapsobjekt og av kunstneren som en lærer. Med denne teorien ønsket Beuys å perspektivere den sosiale virkeligheten som *form*, som skulptur, som noe som er formet og derfor også formbart. Ved å betrakte det sosiale som skulptur, kan vi komme til klarhet om at det sosiale kan formes annerledes. Begrepet om skulptur gis her en helt minimal definisjon, skulptur er det som er formet og kan formes. En så minimal skulpturdefinisjon må lede til en maksimal inklusjon av menneskelige praksiser, og det er også Beuys' mål. For hvis det sosiale skal være en skulptur, og kunne underlegges en skulpturell logikk, så må begrepet om skulptur romme det som er det sosiale. Det sosiale er språk, tanker og relasjoner, og disse igjen utgjør institusjoner. Ved å betrakte våre organiseringer av det sosiale som skulpturer, kan vi også betrakte dem som potensial for nye organiseringer, heller enn som alltid allerede etablerte faktum. Beuys lanserer også et utvidet kunstbegrep med teorien om sosial skulptur, som han formulerer på en rekke måter, for eksempel: "For me, the formation of the thought is already sculpture. The thought is sculpture. Of course, language is sculpture. I move my larynx. I move my mouth and the sound is an elementary form of sculpture (...) sculpture supplies a definition of man".³ Denne formuleringen leverer en første måte å forstå slagordet

³ Beuys, "Interview with Willoughby Sharp", 91

på. Enhver er en kunstner fordi all menneskelig aktivitet innebærer å forme noe, om det så bare er tanker, og alt som formes er skulptur.

Den sosiale skulptur er imidlertid ikke realisert ennå, hevder Beuys, og her kommer han til den sosiale skulpturs didaktiske dimensjon: ”This most modern art discipline”, skriver han, ”will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculptor, or architect of the social organism”.⁴ Mennesket må imidlertid komme til klarhet om sine evner, ifølge Beuys. Det er et pedagogisk prosjekt. Noen må bringe dem til klarhet, og det er et spørsmål om kommunikasjon. Kommunikasjon, skriver Beuys, ”occurs in reciprocity: It must never be a one-way flow from the teacher to the taught. The teacher takes equally from the taught. So oscillates (...) the master/pupil, transmitter/receiver, relationship”.⁵ Her formulerer Beuys det ideelle pedagogiske forholdet, det som ”oscillerer”, og han distingverer ikke mellom læreren og eleven etter hva hver av dem tar med inn i og ut av en pedagogisk situasjon.

Beuys’ egne skulpturer skal være produktive for slike pedagogiske situasjoner, i en annen tekst om skulptur skriver han: ”My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture ... or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone”.⁶ Beuys’ skulpturer skal demonstrere hva skulptur kan være og hva som kan være skulptur. Skulpturene, oftest utført i fett og filt og andre organiske materialer, gir nye dimensjoner til skulpturen. Beuys’ skulpturer er ikke harde og selvavsluttede, de er, og særlig fettskulpturene, følsomme for sitt miljø. De påvirker ikke bare sine omgivelser, men er på en særegen måte også utsatt for påvirkning, bare det at tiden går eller at temperaturen øker kan være nok til at de mister sin nåværende form og finner en annen. Skulpturene er på et vis både ekspressive og impressive, de skaper ikke bare et miljø, de skapes også av det. Denne utvekslingen er viktig for Beuys, og den utgjør en klar parallell til den oscillasjonen som for ham kjennetegner det ideelle pedagogiske forholdet.

Beuys ville provosere frem nye tanker (altså nye skulpturer) om hva skulptur kunne være ved å demonstrere skulpturens muligheter. Skulpturen skulle være en *trigger* for psykologiske effekter. Om bruken av fett i skulpturen *Fettstol* (1963) sier han:

⁴ Joseph Beuys, ”I am searching for field character”, i Carin Kuoni (red.) *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, (New York: Four walls eight windows, 1990), 21

⁵ Beuys, ”I am searching for field character”, 23

⁶ Joseph Beuys, ”Introduction” i Carin Kuoni (red.) *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, New York: Four walls eight windows, 1990, 19

My initial intention with using fat was to stimulate discussion. The flexibility of the material appealed to me particularly in its reaction to temperature changes. This flexibility is psychologically effective – people instinctively feel it relates to inner processes and feelings.⁷

Ina Blom beskriver møtet med *Fettstol* som en sjokkopplevelse hun vanskelig kan gjøre rede for: ”(D)et er lettest å fortelle om den ved å henvise til fysiske tilstander: lett svimmelhet og kvalme”.⁸ Stolen er vanlig, slitt og enkel, den er så vanlig at den ikke engang er en idealtipe, en bit ståltråd surret rundt den øverste ryggplanken gjør den spesifikk. På setet er det plassert et triangel av fett, antakeligvis margarin. Triangelets overside er glattet ut og går fra ytterst på setet og opp mot planken øverst på ryggen, triangelets sider er grove og kaotiske, og vitner om pakkingen og formingen av fett. Dette er verket, det er veldig enkelt, og likevel skaper det en følelse av vertigo.

Skulpturen *trigget* en umiddelbar, fysisk reaksjon. Slike reaksjoner er uberegnelige, men for Beuys var denne uberegneligheten et potensial. Den var, skriver Blom, ”utgangspunktet for å arbeide med ting og substanser som hadde opplagte kroppslige assosiasjoner – som stoler og fett: De kunne trigge de uberegnelige eller ubeskrivelige effektene som særlig kroppslige affekter har på hver og en av oss”.⁹ *Fettstol* viser frem et levende materiale, som nå, fordi tiden eller temperaturen ennå ikke har endret det, bøyer seg for vinkelens lover, men som snart kan komme til å utfordre sin geometriske form og bli noe annet. *Fettstol* setter denne konflikten i en eksplisitt forbindelse med vår egen kroppsfølelse, konflikten ”skjer” der hvor kroppen vår kunne ha vært, den skjer der hvor vi er vant til å ha den. Skulpturen aktualiserer på en veldig direkte måte vår kroppsfølelse. Man kan snakke om en dobbel uberegnelighet her, kanskje to uberegneligheter som speiler hverandre. Fettet er uberegnelig, det er ustabilt, det harskner og lever, det kan komme til å renne utover, noe fett-triangelets sider bærer vitne om. Tilskuerens psykologiske reaksjon er også uberegnelig, den kan ikke styres, den kan bare trigges og slippes løs.

Beuys har imidlertid også en sterk personlig tilstedeværelse her, noe som kanskje begrenser hva skulpturene kan *trigge*. Materialene han bruker spiller en viktig rolle i hans biografi, og han er også svært tilstede i sitt kunstnerskap. Beuys forklarer og viser, han omgir arbeidene sine med ord, men alle disse ordene kan også avskjære skulpturene fra å være triggere. Denne ”tilstedeværelsen” ser man også i *Fettstol*. Skulpturen stiller Blom overfor et dilemma:

⁷ Joseph Beuys, ”Discussions of a few objects and an action piece with Caroline Tisdall”, i Carin Kuoni (red.) *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, (New York: Four walls eight windows, 1990), 125

⁸ Ina Blom, *Joseph Beuys*, (Oslo: Gyldendal, 2001), 55

⁹ Blom, *Joseph Beuys*, 57

(*Fettstol*) synes å gå i to retninger på en gang. På den ene siden knytter den an til minimalismen og den nye radikale interessen for mottageraspektet ved den estetiske opplevelsen. På den andre siden bryter den tilsynelatende over tvert med dette perspektivet og kobler seg, på ganske tradisjonelt vis, tilbake til kunstneren, til signaturen, til Beuys selv.¹⁰

Som nevnt, ståltråden rundt ryggplanken spesifiserer stolen, stolen blir en stol, den kan ikke være selv Stolen. Så selv om den aktiviserer våre kroppsfølelser, er det noe ved den som gjør den mindre allmenn, noe som gjør den delvis privat, noe som får tilskueren til å tenke at den kanskje angår en annen mer enn den angår ham selv. Ståltråden er opphav til dette spesifikke dilemmaet, men *Fettstol* er symptomatisk, ifølge Blom, det er nesten alltid noe ved Beuys' arbeider som skurrer på samme måte som ståltråden. Akkurat her gir Blom dilemmaet en kunsthistorisk formulering, men den dobbeltheten det uttrykker er en dobbelthet som også strukturerer Beuys' kunst på "innsiden". Et uttrykk for denne dobbeltheten er de motstridende funksjonene Beuys selv gir sin kunst. Verket skal være en trigger, det skal aktualisere våre kroppsfølelser, på den annen side står materialene i en klar forbindelse til Beuys, hans historie og hans person. Ved siden av de skurrende detaljene, er det med ordene og sin persona Beuys skaper denne forbindelsen.

1.2 Beuys og ordene: Et spørsmål om autoritet

Beuys er kjent for sin vilje til å forklare sin kunst, han sa ofte hva han gjorde og hvorfor det han gjorde var viktig og riktig. Han er kjent for sitt tydelige nærvær rundt og i verkene, men hvordan skal alle de ordene han tilbød om sin kunst delta i meningsdannelsen rundt den? Og befinner egentlig Beuys' ord seg *rundt* Beuys' kunst, sammen med alle de andre ordene om den, eller er Beuys' ord *i* Beuys' kunst? Dette er et spørsmål om kunstverkets grenser. Det er et spørsmål som transporteres gjennom denne oppgavens ulike kontekster, noen ganger eksplisitt, andre ganger ikke, men hele tiden tilstede, det er nemlig et spørsmål om autoritet. Betraktet under et pedagogisk aspekt kan spørsmålet om autoritet formuleres som et spørsmål om hvor pedagogen står relativt til eleven og kunnskapen. Spørsmålet er om læreren står *mellom* eleven og kunnskapen. Ser man Beuys som en lærer, kan de ordene han omgir sine kunstverk med betraktes på samme måte som de ordene enhver lærer omgir enhver ting han vil forklare med. Måten læreren velger å omgi tingen med ord, med en forklaring, aktualiserer spørsmål om autoritet: Hva ved tingen er usynlig for eleven, hva må læreren forklare, og må læreren i det hele tatt forklare? Er det kanskje gjennom forklaringen at den uvitenheten som

¹⁰ Blom, *Joseph Beuys*, 68

forklaringen var ment å avhjelpe skapes? På hvilken måte har læreren en privilegert relasjon til virkeligheten? Trenger Beuys' kunst Beuys' ord, og hva skjer når den uansett får dem?

Beuys' skulpturer, særlig de som er utført i fett og filt, kan betraktes både som triggere og biografiske relikvier. Det er to tilsynelatende motstridende funksjoner. Det gir liten mening å diskutere Beuys materialbruk uten å trekke inn hans biografi. Beuys var pilot i Luftwaffe gjennom hele krigen. I 1943 ble han skutt ned over Krim-halvøya, halvdød og forfrossen ble han funnet av tartarene, de pakket ham i fett og filt for å gi ham varmen tilbake, og han ble hos dem i flere dager. Fett og filt er altså assosiert med de eksistensielle ytterkantene, med livet og døden, for Beuys. De er også en del Beuys' myte, en del av den fortellingen han fortalte om seg selv. Beuys ble skadet flere ganger under krigen, han fikk blant annet operert en metalplate inn i hodet. Den gjorde ham så temperatursensitiv at han ble tvunget til å gå med hatt. Hatten ble et varemerke som sammen med en flyvervest gjorde ham ikonisk. Hele hans persona bærer vitne om krigen og dens traumer. Beuys bar alltid dette kostymet, både utenfor og i verkene. På et vis gjorde dette hans persona, hans biografi og opprinnelsesmyte, til en viktig del av arbeidenes mening. Det var ingen forskjell på den Beuys som presenterte et gåtefullt tegn og den Beuys som forklarte hva dette tegnet skulle være, som forklarte hva dets mening var og hva det skulle gjøre. Hvor slutter verket og hvor begynner Beuys? Det er et spørsmål som ikke kan besvares entydig, men dette spørsmålets uavklarhet er, som jeg skal vise, en viktig ressurs for Beuys' kunst.

Beuys sier "enhver er en kunstner", men som kunstner benytter han seg også av motiver og strategier som har sitt opphav i en langt mer ekskluderende og autoritær kunsttradisjon. Jan Verwoert tar utgangspunkt i dette og hevder, som Blom gjorde, at den motsetningen som kommer til uttrykk her er strukturerende for hele Beuys' oeuvre. Verwoert hevder velkjent at kunstens styrke ligger i dens uløste spørsmål og ikke i dens svar, men at Beuys tilbød svar, og at vi tok dem imot. Som en følge av dette har vi oversett oeuvrens interne spenning: "An unconditional acceptance of Beuys' interpretive authority over his own practice has caused the discourse surrounding his oeuvre to fail to touch on a central unresolved question within it: *the question of authority itself*".¹¹ Det er god grunn til å spørre her om man faktisk har oversett denne spenningen, Bloms Beuys-studie er et tydelig eksempel på at den ikke var oversett da Verwoert skrev sin artikkel. Spenningen er uansett avgjørende, og Verwoert gir den en interessant formulering. Spenningens strukturerende rolle i oeuvren kommer kanskje

¹¹Jan Verwoert, "The boss: On the unresolved questions of authority in Joseph Beuys' oeuvre and public image" (E-flux journal, vol. 1, 2008), <http://www.e-flux.com/journal/view/12>

klarest til uttrykk i konflikten mellom Beuys' uttalte intensjon om å åpne kunstner- og kunstverksrollen – begge skulle være noe mer og noe annet enn det de hadde vært, og begge skulle kunne inntas av enhver og ethvert, enhver var en kunstner og ethvert materiale kunne være kunst – og hans ”eksklusivisering” av kunstnerrollen, som tok form av en påkalling av kunstnerens unntaksmenneskestatus:

On the one hand he incessantly attacked traditional notions of the authority of the work, the artist and the art professor, with his radical, liberating and humorous opening up of the concept of art with regard to what a work, an artist or a teacher could still be and do beyond the functions established by tradition, office and title. On the other hand, however, it seems that in his own interpretative discourse, Beuys regularly fell back on the very tradition of staging artistic authority with which he was trying to break.¹²

Beuys er dobbel, som kunstner trer han ofte inn i rollen som messias, sjaman eller hyrde, roller som kjennetegnes av sin eksklusivitet, samtidig hevder han at enhver er en kunstner. Messias, sjamanen eller hyrden kan ikke være ”enhver” uten å slutte å være den de er, de defineres av å ikke være ”enhver”. Innenfor konteksten av hele oeuvren, altså ikke i det enkelte verk, tar denne dobbeltheten form av en veksling mellom diskursiv tilbaketrekning og fremrykking. Beuys kunne konfrontere sin tilskuer med noe absurd og uforståelig, for så å trekke veksler på en hel kosmologi og forklare nøyaktig hva det til da absurde og uforståelige egentlig skulle være. Hvordan skal man forstå det motsetningsfulle i forsøket på å åpne og demokratisere kunstnerrollen gjennom å lene seg på kunstnerens tradisjonelle og, med Verwoerts ord, auratiske autoritet? Skal det forstås aporetisk, som uttrykk for en produktiv og uoppløselig spenning, eller skal man, i stedet for å bare ri kontradiksjonen, forsøke å løse opp spenningen og bringe harmoni inn i relasjonen mellom Beuys' ord og Beuys' kunst?

Verwoert påpeker en rekke uoverensstemmelser mellom Beuys' uttalte intensjoner for sine kunstverk og disse verkenes faktiske effekter. Aksjonen *I like America and America likes me* (1974) er først og fremst komisk for Verwoert, mens Beuys selv hevdet å ha berørt traumet som knytter seg til den amerikanske urbefolkningens utslettelse: Beuys og en coyote delte et amerikansk gallerirom i flere dager, de opprettet en dyp kontakt, hevdet Beuys, men coyoten, hevder Verwoert, gjorde bare som coyoter gjør, og den brydde seg ikke om Beuys, selv om de til slutt etablerte et slags samliv. Beuys ender slik med å gjøre en komisk figur, han blir europeeren som kler seg ut som en sjaman og forsøker å oppnå en helt umulig kontakt. Det komiske, skriver Verwoert,

¹² Verwoert, ”The boss”

lies in the situation: two unequal characters, for whom communication constantly fails, somehow find a way to deal with each other and with the failure of their communication simply because they live in close proximity. Anglo-American sitcoms about modern family life function in much the same way.¹³

Så Beuys realiserte ikke sin ambisjon med denne aksjonen, men heller enn å betrakte Beuys' "nederlag" som et nederlag også for Beuys' kunst, velger Verwoert å skille Beuys' ord fra Beuys' kunst. Beuys' ord, hans overordnede program, skal ikke ligge på et slags metanivå og bestemme hvilke effekter Beuys' kunst kan være produktiv for. Beuys' ord, hans ekspansive tolkningspraksis, skal sees verken som en diskurs *om* eller *i* Beuys' kunst. Den skal heller sees som en "parallell practice".¹⁴ Parallelliseringen av Beuys' ord og Beuys' kunst er også en "avhierarkisering" av *oeuvre*, som fratar Beuys makten til å bestemme sine verkers mening: "Beuys' practice of speaking publicly should be treated not as a metadiscourse *on* his art but as an artistic medium *sui generis*. Beuys' statements could therefore be regarded as having the status of material that he produced in parallel with other material".¹⁵ Verwoerts løsning her er ikke tilfredsstillende, akkurat idet han har påpekt en spenning i Beuys' *oeuvre*, så avspenner han den. For på samme måte som to parallelle linjer aldri møtes, vil heller ikke to parallelle praksiser "møtes". Verwoert påpeker imidlertid et viktig trekk ved Beuys' praksis, nemlig at han ofte setter seg i situasjoner hvor hans intensjoner står i fare for å ikke, eller ikke engang kan, realiseres. Beuys' materialer er levende, de er i bevegelse, materielle prosesser og endringer, som er helt utenfor hans kontroll, foregår i dem, og de er produktive for effekter i mottakeren som ikke kan bestemmes av Beuys' intensjoner. Effekter som ikke kan beregnes, siden de ikke nødvendigvis er semantiske. Dette er en usikkerhet som Beuys frivillig eksponerer seg for og søker. Det er bevegelsen mellom sjokkeffekter og meningseffekter som utgjør det mest interessante aspektet her. Beuys skapte situasjoner hvor begge disse effektene blir satt i spill samtidig.

1.3 Det utvidede perspektivet: Atavistisk eller amoderne?

Beuys' svært korte og konsise "autobiografi", *Lebenslauf/Werklauf* fra 1979, inkluderer leker han lekte som barn, traumatiske krigsopplevelser, men også ting som helt naturlig vil inngå i enhver liste over Beuys' verker. Dens navn uttrykker Beuys' ide om en dyp intimitet mellom livet og kunsten, den er også uttrykk for et ekspansivt kunstbegrep, et begrep som kan omfatte

¹³ Jan Verwoert, "The boss"

¹⁴ Jan Verwoert, "The boss"

¹⁵ Jan Verwoert, "The boss"

”alt”. Dette utvidede kunstbegrepet er avgjørende for den sosiale skulptur, det innebærer også et utvidet kompetanseområde for kunsten.

Beuys’ ”autobiografi” inkluderer også en krise. For å beskrive årene 1956-57 skriver han: ”Beuys works in the fields”, og årene 1957-60 går med til ”(r)ecuperation from work in the fields”.¹⁶ Etter Beuys’ egen mening var denne krisen katalysatoren for et utvidet perspektiv, og et ønske om å utvide kunstens kompetanseområde. Et ønske som ser ut til å ha oppstått i det mulighetsrommet krisen åpnet er ønsket om bringe kunsten tilbake til sin tidlighistoriske funksjon:

In 1958 and 1959 I had finished all the literature which was available to me in the scientific field. At that point a new understanding of knowledge became clear to me. Through consideration and analysis I came to the conclusion that the concepts of art and science in the development of thought in the western world were diametrically opposed, and that on the basis of these facts a solution to this polarization in conceptions must be sought, and that expanded views must be sought.¹⁷

Denne ”utvidelsen” av perspektivet ledet Beuys, ifølge forfatterne av *Joseph Beuys: Life and works*¹⁸, tilbake til ”bildets” aller tidligste funksjon. I vår tidlige historie, skriver de, var ikke ”the invention of images (..) artwork in the esthetic sense but rather a personally established magic drawing, a transcendental connection, a fetish, a religious activity, and last but not least a way of knowing nature and one’s environment”.¹⁹ ”Bildet” inkluderte på dette tidlige stadiet det man nå vil identifisere som noe helt atskilt, det man nå kaller vitenskap. Med vitenskap mener jeg ikke en spesifikk aktivitet, det å dele opp naturen i stadig mindre deler, eller å underlegge den stadig mer generelle lover. Vitenskap er her bare navnet på menneskets evne og vilje til å mobilisere og organisere naturen, uavhengig av hva denne mobiliseringens og organiseringens innhold eller mening er. Med vitenskap mener jeg altså bare å beskrive den for-oss-naturen som vårt perseptuelle og kognitive apparat utleverer oss til å skape, og ikke hva denne for-oss-naturen er eller skal være. ”Bildets” tidligste funksjon var å gi oss

¹⁶ Joseph Beuys, ”Lebenslauf/werklauf (1979)”, i Carin Kuoni (red.) *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, (New York: Four walls eight windows, 1990), 263

¹⁷ Joseph Beuys sitert i Götz Adriani, Winifred Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and works*, (London: Barrons, 1979), 66

¹⁸ Dette verket er skrevet med en entusiastisk sympati for Beuys’ prosjekt som betraktelig avkorter den kritiske avstanden man kanskje kunne ønske av en sånn fremstilling. Samtidig er det lite ved forfatterens fremstilling som synes å motsi Beuys selvframstilling. Heller enn å være en kritisk ressurs er dette verket derfor på mange måter supplementært til Beuys selvframstilling, i den forstand at det med stor sympati forsøker å etablere en ramme rundt hans utsagn og verker, en ramme som gjør dem forståelige mer i lys av deres antatte intensjon, enn i lys av eksterne teoretiske posisjoner. Utgangspunktet for fremstillingen er Beuys’ *Lebenslauf/Werklauf*. På den måten er forfatterens arbeid, mer enn noe annet, utfyllende relativt til denne. Dette bør ikke hindre meg fra å bruke verket, det må bare brukes som hva det er, og det gjør jeg her. Oversettelsen, eller originalen, har bærer preg av et avslappet forhold til rettskriving, alle sitatene er korrekte, heller enn å skrive ”(sic.)” hele tiden, gjør jeg leseren klar over det her.

¹⁹ Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 66

kunnskap om oss selv og vår verden. Det formidlet også mellom oss og denne virkeligheten. Det var ikke bare et tegn, det var like mye en ting som forbandt mennesket med naturen, en slags mellomform/formidler mellom mennesket og tingene. Beuys ville legge slike funksjoner tilbake i ”bildet”, og han så den vestlige tenkningens utvikling som en polariseringsprosess, hvor kunst og vitenskap mer og mer ble betraktet som diametrale motsetninger.

Bruno Latour beskriver denne polariseringen som en renselsesprosess. Den skjer gjennom konstruksjonen av to atskilte sfærer, en natur- og en menneskesfære. Et absolutt skille mellom menneskesfæren og natursfæren gjør bildets tidligshistoriske mellomform umulig, et mer spesifikt navn på dette generelle skillet er nemlig ting/tegn-skillet. ”Because we are modern”, skriver Latour, ”(o)ur fabric is no longer seamless. Analytic continuity is impossible”.²⁰ Det er nettopp den analytiske kontinuiteten, sammenhengen mellom natur og kultur, mellom virkeligheten og subjektet, som i det moderne blir utenkelig. Sitatet er hentet fra *We have never been modern*, hvor Latour også skriver:

Modernization consists in continually exiting from an obscure age that mingled the needs of society with scientific truth, in order to enter into a new age that will finally distinguish clearly what belongs to atemporal nature and what comes from humans, what depends on things and what belongs to signs.²¹

For Latour struktureres det moderne verdenssynet av to dikotomier. Dikotomien mellom naturen (det ikke-menneskelige) og kulturen (det menneskelige), og dikotomien mellom denne tvedelingen av verden og alle natur/kultur-hybridene, altså alle de tingene som ikke kan identifiseres som bare kultur eller bare natur. Så lenge disse dikotomiene er operative er man moderne, og så lenge man er moderne kan ikke ”bildet” romme de funksjonene det sannsynligvis ble tilskrevet i vår tidligste historie.

Latours tese er at vi aldri har vært moderne og at disse dikotomiene bare har vært operative som en *ide* om det moderne og aldri som en virkelighet. Kultur og natur, mennesker og ting, har aldri vært atskilt. Mellom dem, på tvers av dikotomiene, har det alltid eksistert hybrider. Jeg vil ikke gå særlig langt i å identifisere Beuys med Latour. Her er Latour hovedsakelig interessant på grunn av hans beskrivelse av de premissene som bestemmer det moderne perspektivet. Dette er premisser som gjør det tilsynelatende umulig å gi kunstverket den funksjonen Beuys ønsket å gi det. Latour vil avskaffe dualismen natur/kultur. Han erklærer at det moderne renselsesprosjektet, at noe er enten det ene eller det andre, er fåfengt, i stedet har vi, som vi alltid har hatt, bare natur/kultur-hybrider. Begrepet ”hybrid” er delvis villedende

²⁰ Bruno Latour, *We have never been modern*, (Cambridge, Mass.: Harvard university press, 1993), 7

²¹ Latour, *We have never been modern*, 71

her, man kan tenke seg at at en hybrid er en blanding av to rene sfærer, men de to sfærene har altså aldri eksistert. Vi har ikke, som vi har forestilt oss, samfunn eller rene menneskesfærer, heller har vi kollektiver, som inkluderer både mennesker og ikke-mennesker. Vi har ikke hatt et brudd med det som kom før, for vi har aldri vært moderne. Latour er verken anti-, før- eller ettermoderne, han er amoderne.

Det tidlighistoriske bildet, slik det defineres ovenfor, er en typisk hybrid, det samler en rekke funksjoner på en slik måte at det verken kan identifiseres som helt kulturelt eller helt naturlig, helt som tegn eller helt som ting. Snarere plasserer det seg på ”midten”. Det formidler og skaper forbindelser mellom natur og kultur, mellom mennesket og tingen. Ettersom vi aldri har vært moderne er det også i våre dager slik at tegn og ting sirkulerer i et nettverk og på samme nivå, heller enn å tilhøre atskilte sfærer. I stedet for at det transcendentale subjektet har en trygg trone å felle sine dommer fra, og heller enn at tingen bare kan oppleves som en flate for våre projeksjoner, har vi nettverk, hybrider og forbindelser. Det er så klart mye mer ved Latours tese enn det jeg presenterer her, men ettersom en Latour/Beuys-sammenstilling ikke er denne oppgavens mål, er også min Latour/Beuys-sammenstilling ”asymmetrisk”. Jeg bruker bare Latour slik han aktualiseres av Beuys, uten å ta hensyn til hva det egentlige ved Latour er. Jeg bruker ham til å beskrive den ”mellomeksistensen” kunstverket får når man griper tilbake til bildets antatte før- og tidlighistoriske funksjon. En slik mellomeksistens har en dyptgripende effekt på de kategoriene som organiserer det moderne verdenssynet. Men denne mellomposisjon trenger ikke å være et utslag av atavisme, heller kan man velge å betrakte den som amoderne. Det betyr at Beuys’ ”utvidede perspektivet” innebærer en slags ”avspesifisering” av virkeligheten, altså at det går imot ideen om de to atskilte sfærene og at det heller er en åpning mot å tenke utvekslinger og flyt mellom dem. Når Beuys forsøker å utvide kunstens kompetanseområde til å omfatte også det vitenskapelige, tar han kanskje et skritt over de to dikotomiene som kan sies å strukturere det moderne, og mot en annen status for kunstverket. Beuys’ skulpturer bryter med det modernitetstrukturende skillet mellom ting og tegn, og dette får betydning for hvordan de fungerer som kunnskapsobjekter.

1.4 Hva man kan vite og hvordan man kan vite det.

Det utvidede perspektivet innebærer et annet syn på kunstverket som kunnskapsobjekt. Hvis det er riktig at Beuys går til en mer opprinnelig bildefunksjon, så etablerer han også en klar sammenheng mellom kunst og kunnskap. I Beuys’ utvidede perspektiv ligger det et utvidet

kunnskapsbegrep, en annen forståelse av hva som kan være kunnskap. For at kunsten skal kunne få et slikt utvidet kompetanseområde, må man kanskje legge en ”intuisjonistisk” kunnskapsmodell til grunn? Det vil si at man må anta at vårt perseptuelle og kognitive apparat kan ta til seg relativt mer enn det den vitenskapelige, analytiske tenkemåten tillater det å ta inn. Dette *mer* er avgjørende. Hva kan kunsten lære bort? Spørsmål om hva det er å vite aktualiseres av motsetningsparet fornuft/intuisjon, som også har en sentral plass hos Beuys. Dette motsetningsparet er også en del av den mer generelle motsetningen som, etter Beuys’ oppfatning, strukturerer selve virkeligheten:

The relation of reason and intuition takes on a key position in the understanding of Beuys’ actions. Beuys includes in the concept of ”reason” logical discursive thought, which by single, fully conscious steps of thinking comes to a rational knowledge (thought in quantity) and finds his limit at the end of the thought process. Thought therefore is formal, ”crystalline-rigid,” and limits actual activity, which on the basis of its logical limitations comprises a similar mathematically verified measure of rationality.²²

Det ”krystallinsk-rigide” beskriver også den ene av de to polene som Beuys’ skulpturer er ment å bevege seg mellom, den andre kan kalles den ”kaotisk-organiske”. Formingen av en tanke beskrives altså med de samme begrepene som formingen av materie. Man kan si at Beuys setter intuisjonen mot fornuften på samme måte som han setter fettet mot hjørnet. Intuisjonen antas å være produktiv for en utvidelse av tenkningen utover fornuftens interne begrensninger. Fornuften er begrenset av sitt utgangspunkt, den kan bare nå så langt som dens utgangspunkt tillater den å nå, fornuften kan ikke gjøre sprang, den beveger seg fra den ene innsikten til den neste. Intuitiv tenkning står friere relativt til sitt utgangspunkt, og den kan omfatte noe mer enn det fornuften kan omfatte. Kritikken av fornuftens begrensninger er velkjent, det interessante er heller at intuisjonens *mer* og dens relative frihet fra sitt utgangspunkt, er et *mer* også for læreren og en frihet også fra læreren. Intuisjonen bringer et uregjerlig overskudd inn i en kunnskapsmodell, og en pedagogisk situasjon som er produktivt for et slikt overskudd endrer det pedagogiske forholdet og den pedagogiske situasjonens hierarki. Det er når den betraktes under dette aspektet at Beuys intuisjonisme har interesse. Beuys sa, som nevnt, at skulpturen definerer mennesket og at å forme en tanke allerede er skulptur. Skulptur forstås som en forhandling mellom elementale motsetninger, mellom varmt og kaldt, kaotisk og ordnet, også formingen av en tanke er en slik forhandling. Betraktet som skulptur er altså en tanke og en formet materie det samme. Det er fra denne synsvinkelen man bør se Beuys intuisjonisme. Den er ikke knyttet til mystiske opplevelser, heller peker den mot et overskudd, mot at skulpturen er produktiv for noe mer enn det dens formale organisering

²²Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 144

og materialer er, dette *mer* skapes av mottakeren, og det er et *mer* som bare kan trigges, ikke skapes, av kunstneren.

Det synes klart for meg at Beuys ikke så kunstverket som bare et tegn, han så det like mye som en ting. Det er dette ting-aspektet han fokuserer i sine skulpturer, det ved dem som er utenfor hans kontroll og som skjer uten ham. Skulpturene fremstår som demonstrasjoner, og Beuys sammenlignet seg også med en vitenskapsmann: ”(O)ne is forced to translate thought into action and action into object. The physicist can think about the theory of atoms or about physical theory in general. But to advance his theories he has to build models, tangible systems”.²³ Beuys så sine skulpturer som kunnskapsobjekter, som noe han satte mellom seg og tilskueren med et ønske om å gi kunnskap. Det er ikke en kunnskap som krever en forklaring. Heller ser man et sammenfall mellom de prosessene verket skaper på utsiden av seg selv og de som er interne for det. Ved å sette opp en konflikt mellom stolens rettvinklede rasjonalitet og fettets bare delvis temmede organiske kaos, ved å utfordre det som i Beuys’ terminologi kalles det krystallinsk-rigide, skaper han en reaksjon hos sin tilskuer som også kan sies å utfordre det krystallinsk-rigide, eller fornuften om man vil, han skaper en følelse av vertigo.

2.0 Jacques Rancière

Rancière er likhetens store filosof. Hans utgangspunkt er likhet. For ham skjer det politiske når en fornektet likhet allikevel erklæres. Jeg tar derfor utgangspunkt i Rancières begrep om det politiske her. Sammen med begrepet om det politiske er begrepene om politi, politikk og delingen av det sansbare²⁴ Rancières hovedbegreper når han tenker rundt likhet. Etter en kort beskrivelse av disse begrepene kommer jeg til begrepet om subjektivasjon som leder meg til begrepet om den uvitende læremesteren. Grensen mellom Rancière og Jacotot er ullen, man kan, som jeg akkurat gjorde, kalle den uvitende læremesteren for et av Rancières begreper, men man kan også si at den uvitende læremesteren er et annet navn på Joseph Jacotot. Denne distinksjonen er ikke avgjørende. Ullenheten er avslørende, den viser en dyp intimitet mellom filosofen og hans analyseobjekt. Uansett, det er nødvendig å advare om at denne intimiteten

²³ Joseph Beuys, “Interview with Willoughby Sharp”, 84

²⁴På fransk, ”le partage du sensible”, viser dette begrepet til både deling og inn- eller oppdeling, begrepet skaper flere assosiasjoner på fransk, men ”delingen av det sansbare” er, etter min mening, det nærmeste vi kommer på norsk, ”fordelingen/distribusjonen/inndelingen av det sansbare”, vekker uheldige assosiasjoner, disse variantene synes å vise til en eller annen sentralmakt som deler ut noe den besitter, mens Rancières begrep nok helller skal beskrive en kontinuerlig forhandling, en kamp om å dra noe vi alle holder en flik av inn i eller ut av ”synlighet”.

gjør at jeg noen ganger vil gjøre Jacotot ansvarlig for et utsagn, selv om jeg siterer Rancières tekst.

2.1 Rancières likhet

Likhet er grunnlaget for enhver ulikhet, skriver Rancière. Det betyr at enhver organisering av det sosiale etter egenskaper og grader av skikkethet øver vold mot denne organiseringens grunnlag. Ethvert menneske som søker å utøve makt – makt utøves, etter Rancières mening, hovedsakelig ved å ekskludere andre mennesker fra posisjonen som tenkende, ettersom den tenkende er skikket til å ta avgjørelser på vegne av de ikke-tenkende – er avhengig av at dem som ikke kan ha makten forstår at de ikke kan ha den. Den som vil ha eller har makt venter å få forståelse for at nettopp han eller hun kan ha det, men ved å vente seg forståelse medgir det mennesket som krever makt umiddelbart at de menneskene som skal være uten makt fordi de er uten fornuft, ikke er uten fornuft. Den med makt må altså appellere til den fornuften den avmektige ekskluderes fra, for å få den avmektige til å akseptere sin eksklusjon fra fornuften og, som en følge, beslutningsmakten. Likheten er derfor ulikhetens grunnlag, og det politiske er en prinsipiell uoverenskomst, et uttrykk for en evig spenning mellom en grunnleggende likhet og ulike former for organisert ulikhet.

Det politiske er Rancières navn på møtet mellom en såkalt regjeringsprosess og en frigjøringsprosess. Det politiske er navnet på møtet mellom politi og politikk. Politiet er Rancières navn på enhver organisering av det sosiale feltet, enhver distribusjon av plasser og funksjoner. Rancières politibegrep betegner det man vanligvis vil kalle politikk: “Politics is generally seen as the set of procedures whereby the aggregation and consent of collectivities is achieved, the organization of powers, the distribution of places and roles and the system for legitimizing this distribution. [...] I propose to call it *the police*.”²⁵ Politikken står mot politiet. Politikk er en helt bestemt, men negativt definert, ting: Politikk er “whatever breaks with the tangible configuration whereby parties and parts or lack of them are defined by a presupposition that, by definition, has no place in that configuration – that of the part of those who have no part.”²⁶ Rancière vil skille mellom det politiske og politikken. For ham betegner politikken frigjøringsprosessen, mens det politiske er navnet på den scenen som møtet mellom politi og politikk utspiller seg på. Politi og politikk er to begreper med klare implikasjoner for

²⁵ Jacques Rancière, *Disagreement*, (Minneapolis: University of Minnesota press, 1999), 28

²⁶ Rancière, *Disagreement*, 30

vår forståelse av hva det politiske er og kan være. Distinksjonen har en viktig konsekvens. Den gjør at det politiske ikke er enhver behandling av enhver urett, det aller meste av det vi identifiserer som politisk er heller politi-isk. Det vil si disposisjoner innenfor en tilsynelatende perfekt og total organisasjon, med klare roller, funksjoner og interesser, altså disposisjoner som ikke leder til en destabilisering av selve organisasjonen. Distinksjonen mellom politikken og det politiske tjener to formål; den gir politikken en klar retning, likheten, og den sørger for å avgrense det politiske i tid, til et møte, noe som igjen avgrenser den fra politiet, altså den kontinuerlige organiseringen av det sosiale feltet.

Ethvert menneske er likt ethvert annet menneske til enhver tid. Rancière lar enhver organisering av det sosiale feltet, enhver tildeling av roller og funksjoner, stå i prinsipiell opposisjon til en mer grunnleggende likhet. Enhver organisering er nemlig også en hierarkisering, og den øver den vold mot sitt grunnlag, helt uavhengig av hvor hensiktsmessig den er. Det er viktig for Rancière å understreke hvor absolutt forskjellig frigjøringsprosessen er fra regjeringsprosessen, altså tildelingen av roller og hierarkiseringen av funksjoner. Denne forskjellen innebærer at ethvert politisk kollektiv, enhver organisering av feltet for det politiske rundt gruppeinteresser, blir problematisk. Tar man for eksempel navnet ”arbeider” i kampen mot en urett, organiserer man også kampplassen slik at kampens mulige utfall begrenses. Man har definert seg på en slik måte at alle ens krav vil måtte dreie seg om hva man allerede har for mye eller for lite av. Kravene vil altså knyttes til en endring *i* hva man er, og ikke *av* hva man er. Relativt til begrepet om *delingen av det sansbare*, som jeg snart kommer til, vil det bety at man har kommet til synlighet på en måte som ikke utfordrer den strukturerende optikken, man kommet til syne som gjenkjennelig. Men navnet ”arbeider” måler også avstanden ”between the part of work as a social function and the having no part of those who carry it out within the definition of the common of the community.”²⁷ Navnet spiller ut forskjellen mellom et hvem og et hva, og forskjellen mellom den identiteten som lar deg ta del på en spesifikk, avgrenset måte, og deg selv, er åstedet for det politiske. Politiet vil ikke anerkjenne noen slik uoverensstemmelse. Politiordenen forsøker å framstå som perfekt sammenfallende med fellesskapets sanne natur, i navnet ”arbeider” ser den derfor ingen uoverensstemmelse, men heller en fullendt og selvforklarende identitet. Denne makten som ”ser” får navnet ”delingen av det sansbare” av Rancière.

²⁷ Rancière, *Disagreement*, 36

2.2 Subjektivasjon

Subjektivasjon betyr, for Rancière, å komme til klarhet om hvem man ikke er, og det er også subjektivasjon den uvitende læremesteren skaper, for gjennom hans metode kommer eleven til klarhet om at han ikke er uvitende. Subjektivasjon handler ikke om nye identiteter, det handler om å komme fram til at den man identifiseres som ikke er den man er. Man må ikke gjøres lik, likheten er det tilgrunnliggende.

Begrepet om delingen av det sansbare er en avgjørende del av Rancières tenkning rundt politisk subjektivasjon, han skriver: "By subjectification I mean the production through a series of actions of a body and a capacity for enunciation not previously identifiable within a given field of experience, whose identification is thus part of the reconfiguration of this experience."²⁸ Enhver subjektivasjon skjer i forhold til en deling av det sansbare, det viktige ved Rancières subjektivasjonsbegrep er nettopp at en såkalt subjektivasjonsmodus "does not create subjects ex nihilo; it creates them by transforming identities defined in the natural order of the allocation of functions and places into instances of experiences of dispute."²⁹ Et subjekt oppstår gjennom en identifikatorisk uoverensstemmelse, subjektet har et navn, men dette navnet dekker det ikke. Enhver subjektivasjon er således en dis-identifikasjon. Den rådende delingen av det sansbare har, etter Rancières mening, en slik makt at den hindrer subjektiviteter fra å oppstå ut av ingenting, en subjektivitet som ikke delvis er knyttet til den aktuelle delingen av det sansbare vil ikke gi noen mening. Relativt til den pedagogiske situasjonen betyr det at man ikke bare kan oppheve rollene, det er heller slik at navnet "elev" måler en avstand, avstanden mellom den man defineres som i en gitt situasjon og den man faktisk er, avstanden mellom den uvitende og den som vet, avstanden mellom eleven og mennesket.

Delingen av det sansbare bestemmer hva som er "støy" og hva som er forståelig. En gitt deling av det sansbare står derfor i et antagonistisk forhold til subjektivasjon og frigjøring. Politisk subjektivasjon opponerer mot en sosial virkelighet hvor hver og en har sin rette plass og hvor hver stemme blir forståelig eller hørbar i den grad den uttrykker de tankene, følelsene og aspirasjonene som kan knyttes til denne plassen. Enhver deling av det sansbare er fundert på en tanke om at det finnes riktige roller og plasser og riktige og dekkende navn. En subjektivasjonsprosess motsetter seg alltid ideen om det ene riktige og dekkende navnet. For

²⁸ Rancière, *Disagreement*, 35

²⁹ Rancière, *Disagreement*, 36

Rancière handler en subjektivasjonsprosess om å være imellom, mellom identiteter og navn. Denne prosessen er en identitets-forskyvning, den er erkjennelsen av denne forskyvningens nødvendighet og av identifikasjonens utilstrekkelighet. Man kan si at subjektivasjon handler om å komme til klarhet om hvem man ikke er: ”a subject is an outsider or, more, an *in-between*.[...] between several names, statuses, and identities; between humanity and inhumanity, citizenship and its denial; between the status of a man of tools and the status of a speaking and thinking being.”³⁰ At noen kan være imellom identiteter er en umulighet for politilogikken. Politiet vil ha eksakte navn, riktige navn, mens politikken handler om ”misnomers that articulate a gap and connect with a wrong”³¹ Det er ved å insistere på at noe har fått feil navn, identifikasjonens utilstrekkelighet, at det politiske oppstår. Den uvitende læremesterens pedagogiske situasjoner er produktive for en form for subjektivasjon, det handler om at eleven skal komme til klarhet om hva den ikke er, nemlig uvitende, ikke om at han skal bli noe annet enn det han faktisk er.

3.0 Den uvitende læremesteren

Det er, som nevnt, vanskelig å skille Rancière fra Jacotot. Dybden i Rancières identifikasjon med ham gjør dem tilnærmet like. På grunn av stemmenes sammenfletning kommer jeg, også som nevnt, noen ganger til å gjøre Jacotot ansvarlig for noe Rancière skrev. Jeg tar meg den samme friheten som Rancière tok, selv om det som for ham var en frihet, for meg er en ren nødvendighet, siden de er nokså uatskillelige.

En rask introduksjon: Jacotot, den uvitende læremesteren, var en postrevolusjonær pedagog som reiste til Flandern da den franske revolusjonen til slutt feilet. Der fikk han et professorat. Uten å kunne et ord flamsk, og selv om han fikk sin stilling mest som en almisse, ville han gjerne fylle den, han ville undervise. Jacotot ble, selv om han ikke kunne flamsk, og selv om mange av hans elever ikke kunne fransk, en læremester. Siden han og hans elever manglet et felles språk, måtte Jacotot finne ”the minimal link of a *thing in common*”³² mellom seg og dem. Forbindelsen dem imellom ble en tospråklig utgave av *Télémaque*. Han ba sine elever, gjennom en tolk, om lese boka, om å repetere, og repetere igjen, til de kunne den, og så ba

³⁰ Jacques Rancière, “Politics, identification, subjectivation”, *October*, Vol. 61, ss. 58-64.

³¹ Jacques Rancière, “Politics, identification, subjectivation”

³² Jacques Rancière, *The ignorant schoolmaster*, (Stanford, Calif.: Stanford university press, 1991), 2

han dem om å skrive på fransk hva de syntes om boka. Elevenes suksess overrasket ham, og på dette eksperimentet baserte han sin pedagogikk.

Jacotots metode er et eksempel på det politiske for Rancière, den skaper et møte mellom en frigjøringsprosess og en regjeringsprosess: "Jacotot radically opposes the egalitarian logic to the logic of aggregation of social bodies. For Jacotot it is always possible to make a show of this equality without which no inequality is thinkable, but on the strict condition that such an act is always a one-off performance".³³ Likhet opponerer mot enhver ansamling av sosiale kropper. Sosiale kropper er kropper hvis funksjon er definert i relasjon til en sosial struktur hvor de spiller en spesifikk rolle, denne rollens spesifisitet hindrer den sosiale kroppen fra å være bærer av noe annet enn sin funksjon. Etter Rancières mening organiseres ikke forholdet mellom den sosiale kroppen og likhetens logikk gjennom en kontinuerlig, statisk motsetning. Det er viktig at framvisningen av likheten skjer som en engangsforestilling, ettersom likhet "turns into its opposite the moment it aspires to a place in the social or state organization."³⁴ Institusjonalisert likhet, mener Rancière, tar den delen som ikke kan ta del inn i den sosiale helheten uten å endre helheten selv, og dermed uten å anerkjenne denne delens egentlige status. Jacotots prosjekt er et frigjøringsprosjekt og frigjøring er et annet navn på politikk for Rancière. Politikk står i opposisjon, uten at dette skal forstås som en spesifikk statisk posisjon, til enhver orden. Jacotots pedagogiske prosjekt må forstås, ikke som en spesifikk, organisert praksis, men som en stadfestelse av likhet, slik likheten kan, eller bør, komme til uttrykk, i spesifikke situasjoner. Rancières skille mellom politikk og det politiske, som effektivt avgrenser politikk til ett sted og en tid, fordi dens mål er likhet og fordi enhver organisering av eller stasis i det sosiale produserer ulikhet, forklarer nødvendigheten av at emansipasjonen, Jacotots mål, skjer som for første gang hver gang. Dette er i korte trekk den posisjonen Jacotots praksis har i Rancières strukturering av feltet for det politiske. Og det er innenfor rammene av denne strukturen man bør forstå Jacotots politiske subjektivasjon, altså hans bidrag til det Rancière kaller emansipasjon.

3.1 Den uvitende læremesterens metode

Til nå har jeg beskrevet det pedagogiske forholdet med termen intelligens alene, altså som møtet mellom to intelligenser. Jacotot vil innføre flere distinksjoner i beskrivelsen av dette

³³ Rancière, *Disagreement*, 34

³⁴ Rancière, *Disagreement*, 34

forholdet. En pedagogisk situasjon er for ham et møte mellom bevisstheter, ikke intelligenser alene, og en bevissthet består av både en intelligens og en vilje. Det er viljen, dens retning og styrke, som forklarer intelligensens manifesterte ulikhet, heller enn intelligensen som sådan. Det er ved å operere med fire termer i beskrivelsen av dette forholdet at Jacotot blir i stand til å tenke seg hva en emansipatorisk pedagogikk skal være. Læremesterens vilje, læremesterens intelligens, elevens vilje og elevens intelligens er de fire tingene som inngår i og aktiviseres av en pedagogisk relasjon.

Jacotot la det man kan kalle en ide om radikal logos-likhet til grunn for sin praksis. Enhver ulikhet mellom mennesker har intelligensens likhet som sitt grunnlag, ettersom intelligensens likhet er basis for enhver kommunikasjon og således også basis for enhver sosial orden, altså enhver ulikhet. Alle er like. En problematisk påstand. Men ikke egentlig, vi kan kanskje ikke vite om alle er like, skriver Rancière, "[b]ut our problem isn't proving that all intelligence is equal. It's seeing what can be done under that supposition."³⁵ Det dreier seg om å nærme seg mennesket som om det var likt. Det dreier seg om å se hva som skjer da.

En likhet vi alle deler ligger i hvordan vi lærte oss, og at vi i det hele tatt har lært oss, våre morsmål. Det er dette faktum Jacotot appellerer til når han mellom seg og sine elever setter en tospråklig utgave av *Télémaque*, så de kan lære seg fransk. Han ber dem om å finne en ting de kjenner igjen, i dette tilfellet et flamsk ord, og sammenligne den med en ting de ikke kjenner, et fransk ord, og på den måten, ved å knytte noe kjent til noe ukjent og derigjennom gjøre det kjent, stadig utvide sirkelen rundt det de kjenner:

According to the unequal returns of various intellectual apprenticeships, what all human children learn best is what no master can explain: the mother tongue. We speak to them and we speak around them. They hear and retain, imitate and repeat, make mistakes and correct themselves, succeed by chance and begin again, and at too young an age for explicators to begin instructing them, they are almost all – regardless of gender, social condition and skin color – able to speak the language of their parents.³⁶

Men etter å ha lært seg sitt språk på denne måten må barnet plutselig få alt forklart, plutselig må noen stille seg opp mellom barnet og verden og organisere den for det. Denne antakelsen om forklaringens nødvendighet settes på prøve av Jacotot. Spørsmålet er hva forklaringens funksjon er. Forklaringen finner både sin nødvendighet og funksjon i at noen ikke forstår noe, i at noen blir stilt overfor et faktum de ikke kan håndtere. Læreren vil så *forklare* dem hva dette faktum er, slik at de kan håndtere det. Forklaringen blir slik av en annen orden enn det faktum de først ble stilt overfor og ikke forstod, forklaring formidler mellom han som ikke

³⁵ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 46

³⁶ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 5

forstår og det han ikke forstår. Men, som det faktum at hver og en av oss har lært oss våre morsmål viser, vi kan håndtere verden, vi kan, uten overordnede prinsipper, uten kjennskap til bakenforliggende årsaker, gjøre verdens spredte faktum produktive og meningsfulle for oss. Antakelsen om forklaringens avgjørende nødvendighet er fundert på den pedagogiske myten, en myte som deler verden i to, som deler intelligensen i to, og som innstifter et absolutt skille mellom den intelligensen som lærte seg sitt morsmål og læremesterens:

It says that there is an inferior intelligence and a superior one. The former registers perceptions by chance, retains them, interprets and repeats them empirically, within the closed circle of habit and need. This is the intelligence of the young child and the common man. The superior intelligence knows things by reason, proceeds by method, from the simple to the complex, from the part to the whole. It is this intelligence that allows the master to transmit his knowledge by adapting it to the intellectual capacities of the student and allows him to verify that the student has satisfactorily understood what he learned. Such is the principle of explication.³⁷

Da Jacotot la en tospråklig variant av *Télémaque* frem for sine elever og ba dem lære seg fransk, men uten å blande sin egen intelligens inn, uten å forklare, skjedde det noe. Jacotot så her muligheten for og nytten av et skifte i relasjonen mellom læremester og elev. All læring skjer gjennom en aktivering av viljen og intelligensen. En pedagogisk situasjon består av to viljer og to intelligenser. Jacotots pedagogiske situasjon omstrukturerer forholdet mellom de to viljene og de to intelligensene. Når han setter sine elever i en "closed circle from which they alone [can] break", så setter han opp en relasjon mellom elevens intelligens og bokens intelligens, og elevene forholder seg til "a will, Jacotot's, and an intelligence, the book's – the two entirely distinct".³⁸ En uvitende læremester er således en som lærer bort uten å overføre kunnskap. Jacotots eksperiment viste ham at lærerens vilje og intelligens ikke må være presente samtidig for at læring skal finne sted.

Hva var Jacotots funn? Han hadde holdt sin intelligens ute av den pedagogiske situasjonen, han hadde latt bokens intelligens, altså Fénelons (forfatteren av *Télémaque*) bruk av det franske språket, oversetterens intelligens, hans bruk av det flamske språket for å produsere en likhet, og elevens intelligens fungere sammen uten ham. Uten egentlig å søke det, hadde han funnet ut, skriver Rancière,

that all sentences, and consequently all the intelligences that produce them, are of the same nature, understanding is never more than translating, that is giving the equivalent of a text, but in no way its reason. There is nothing behind the written page, no false bottom that necessitates the work of an *other*

³⁷ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 7

³⁸ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 13

intelligence, no language of the master, no language of the language whose words and sentences are able to speak the reason of the words and sentences of a text.³⁹

Elevene hadde bare hatt Fénelons egne setninger til å beskrive hva de syntes om Fénelons verk, og de hadde lyktes med å beskrive det. Jacotots konklusjon var at det ikke fantes noe språk over teksten som kunne levere dens rene mening bedre enn den selv. Elevene hadde brukt den samme intelligensen som i sin tid tillot dem å lære seg sitt morsmål, de hadde brukt den samme evnen til å skape forbindelser mellom det kjente og det ukjente, de hadde beveget seg famlende og grepet etter mening der de kunne finne den. De hadde vært i den situasjonen som først gir oss en vilje til språk, den situasjonen alle barn befinner seg i fordi mennesket er et snakkende vesen: “Someone has addressed words to them that they want to recognize and respond to, not as students or as learned men, but as people; in the way you respond to someone speaking to you and not to someone examining you: under the sign of equality”.⁴⁰ Det er avgjørende for Jacotots *raisonnement* at han kan påpeke likhet mellom mennesket og det snakkende vesenet, mellom det snakkende vesenet og det tenkende vesenet, og gjennom disse likhetene også en likhet mellom intelligenser, en likhet som finner sitt grunnlag i at vi alle til å begynne med er stilt overfor verden på samme måte, og tar våre første skritt i retning av fellesskapet på samme måte.

Denne viljen til å kommunisere med andre intelligenser, til å opprette et fellesskap, og til å forstå, leder Jacotot til en spesifikk menneskebestemmelse: ”Man is a will served by an intelligence”.⁴¹ Rancière hevder at Jacotots menneskebestemmelse innebar en reversering av forholdet mellom de termene som danner grunnlaget for alle hierarkiske samfunnsordener, ettersom den underminerte samfunnskroppens bestemmelse som en intelligens betjent av organer. Denne intelligensen var “Guds”, og den var allerede ”inscribed in the codes given to man by the divinity, in the very language that owed its origin [...] to the pure gift of God. Human will’s lot was to submit itself to that intelligence already manifested, inscribed in codes in language as in social institutions”.⁴² En intelligens som denne kan ikke underlegges enkeltmenneskets vilje, den er alltid allerede der. Beskyttelsen av denne hierarkiske ordenen krever at forholdet mellom de to termene som definerte mennesket for Jacotot bytter plass. Mennesket blir slik en vilje underlagt en annen intelligens enn sin egen. Dette ledet, ifølge Rancière, ordenens beskyttere til å trekke veksler på en strikt språkmaterialisme, noe som igjen ledet til at språket ble gitt anterioritet, det ledet til at man antok at det fantes der før

³⁹ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 10

⁴⁰ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 11

⁴¹ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 54

⁴² Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 52

tanken. En konsekvens av dette synet er at tanken først kan finne sin klarhet når den stemmer overens med språket. Med dette gjøres også intelligensen ekstern for det enkelte mennesket, den er noe man kan aspirere til, men ikke noe man ganske enkelt har. Jacotot kan ikke gi språket en slik forrang, metoden vi brukte for å lære oss våre morsmål hindrer ham fra det, han vil heller hevde at vi skaper et språk som et svar på vår viljes behov, viljen er vår rasjonelle kraft, og siden den er der først må

[s]elf-knowledge and the power of reason [...] no longer [...] be sought in the reciprocal transparency of linguistic signs and the ideas of understanding. The arbitrariness of the will [...] has now entirely taken over the promised land of well-made languages that yesterday's reason promised".⁴³

I sentrum for denne påstanden ligger det en ide om sannhet. Prinsippet om intelligenslikhet har klare implikasjoner for den relasjonen til sannheten hver og en av oss kan eller skal ha. Den eksplikative orden holder den uvitende, den som ikke allerede vet, på en avgjørende avstand fra sannheten, nettopp fordi den deler intelligensen i to, i en registrerende og empirisk og i en rasjonell og organiserende intelligens, og holder sannheten for å være den sistnevntes domene alene. Hvis intelligenslikhet legges til grunn, ikke som en sannhet i seg selv, men mer som en påstand som kan guide vår måte å tenke på, får man en annen sannhetsrelasjon. Jacotot hevder at det ikke finnes ett språk som befinner seg på en annen avstand fra sannheten enn de andre, og sannheten har heller ikke sitt eget språk, språket er arbitrært: "Truth is not told. It is whole, and language fragments it; it is necessary and language is arbitrary".⁴⁴ Ideen om sannheten som presenteres her synes å avskjære oss fra fellesskapet. Imidlertid er det nettopp språkets arbitraritet, dets ikke-identifikasjon med sannheten som skaper en vilje til fellesskap. Mennesker er, skriver Rancière, "distant beings", man kan kanskje si at språkets arbitraritet skaper denne avstanden, men språket er også det eneste som kan avkorte den. Det er nettopp språket manglende sammenfall med sannheten "that makes (humans) try to communicate by forcing them to translate".⁴⁵ Det er oversettelsens nødvendighet, altså nødvendigheten av å gjøre akkurat min posisjon overfor sannheten kommuniserbar, ettersom den er en singularitet, noe vi ikke deler med noen – "[E]ach one of us describes our parabola around the truth. No two orbits are alike".⁴⁶ – som skaper fellesskapet, og som nærer viljen til språk. Og dette er alt som er, for Jacotot, vi er bare atskilte vesener, i hver vår bane, som forsøker å oversette og gjøre til gjenstand for en felles forståelse våre egne posisjoner overfor

⁴³ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 54

⁴⁴ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 20

⁴⁵ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 58

⁴⁶ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 59

sannheten. Det finnes ikke noe annet, noe man kan bygge en autoritet på, vi er helt like i dette. Det oversettelsesarbeidet vi alle gjør, gjør oss alle til poeter, skriver Rancière: "In the act of speaking man doesn't transmit his knowledge, he makes poetry; he translates and invites others to do the same. He communicates as an *artisan*: as a person who handles words like tools".⁴⁷ Rancière legger en spesifikk ide om poeten til grunn her, poeten er en arbeider, altså ikke *inspirert*, og de fremste poetene "vet" at poesien ligger i oversettelsen, i deres oversettelse – deres kommunikasjon av deres egne singulære baner rundt sannheten – og i vår oversettelse av oversettelsen, altså i vår approksimasjon av deres baner til vår egen bane rundt sannheten. Poeten, skriver Rancière, "employs all his art, all his power, to show us his poem as the absence of another poem that he credits us with knowing as well as he".⁴⁸ Dette er den ideelle læremester, en som appellerer til det som er felles, og som gjør seg avhengig av det vi har felles, ettersom det som er felles danner selve grunnlaget for hans "poesis" funksjon, nemlig at den kan vise tilbake til det den ble oversatt fra, altså at den kan kommunisere.

Så beskrivelsen av den uvitende, og ideelle, læremester leder Rancière til å beskrive oss alle som kunstnere. Denne beskrivelsen av enhver som kunstner finner sin mulighetsbetingelse i at sannheten, og den kunnskapen vi kan ha om den, bestemmes på en spesifikk måte. Det er avstand mellom oss, og denne avstanden er den samme avstanden som hver av oss har til sannheten. Etter Jacotots mening er sannheten hel, mens språket fragmenterer den. Sannheten kommer før språket, så det fellesskapet vi deler, altså den sannheten vi alle kretser rundt er før-språklig, men samtidig er ethvert menneskefelleskap språklig:

All men hold in common the ability to feel pleasure and pain. But this resemblance is for each only a possibility to be verified. And it can be verified only by the long path of the dissimilar. I must verify the reason for my thought, the humanity of my feelings, but I can do it only by venturing forth into the forest of signs that by themselves don't want to say anything, don't correspond with that thought or that feeling.⁴⁹

Verifikasjonsprosessen er motivert av ikke-likheten mellom følelsen/tanken og de ulike tingene som kunne gi den en utvendig eksistens, altså en eksistens for en annen. Viljen til å verifisere kommer for Rancière til uttrykk i det enkle faktum at vi har et språk. Så enhver er en kunstner, skriver han, "to the extent that he carries out a double process; he [...] wants to

⁴⁷ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 65

⁴⁸ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 70

⁴⁹ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 67

make all work a means of expression, and he is not content merely to feel something, but tries to impart it to others”.⁵⁰

Jacotot trodde først, før han kom til ny kunnskap og ble uvitende, at læremesterens grunnleggende oppgave var å forklare. Læremesteren skulle skille det vesentlige fra det uvesentlige, han skulle lede de uvitende frem til de prinsippene som kunne organisere og syntetisere verdens spredte og uorganiserte faktum for dem: ”To teach was to transmit learning and form minds simultaneously, by leading those minds, according to an ordered progression, from the most simple to the most complex.”⁵¹ Gjennom sitt eksperiment kommer Jacotot frem til at relasjonen mellom den vitende og uvitende må endres: “Explication is not necessary to remedy an incapacity to understand. On the contrary, that very incapacity provides the structuring fiction of the explicative conception of the world. It is the explicator [...] who constitutes the incapable as such.”⁵² Rancières eget kunnskaps- og vitenskapssyn motsetter seg også konstruksjonen av en herreposisjon, ettersom “it is possible to from any given point, to try to reconstruct the conceptual network that makes it possible to conceive of a statement [...] that causes reality to appear transformable or inalterable.”⁵³ Denne avhierarkiseringen og utspredningen av kunnskapen går imot den lagdelingen av kunnskapen man ser hos en vanlig læremester. Jacotot og Rancière motsetter seg selve ideen om en dyp innsikt, og at innsikt kan bli stadig dypere, for dem ligger all kunnskap i samme plan, begrepet om dybde gir ingen mening om man fra et hvilket som helst punkt i et tankesystem kan komme til innsikt om hvordan systemet lar utsagn fremstå forståelige, eller lar virkeligheten fremstå (u)foranderlig. Et annet kunnskapssyn ville gjøre Jacotots konklusjon umulig; enhver epistemologi som hierarkiserer kunnskap, som tenker i spenningen mellom partikulært og generelt, enhver ide om virkelighetens eller sannhetens fundamentale natur, står i veien for Jacotots konklusjon. Eleven med kjennskap til intelligensens likhet går frem ved å knytte nye relasjoner mellom en ting han allerede vet og stadig nye kunnskaper. Tankens sentrum blir arbitrært, ettersom den mangler et definert utgangspunkt, det vil også bety at nettverkets utspretingsretning heller ikke på forhånd kan defineres. Man kan se en slik usikkerhet også i Beuys’ metode.

⁵⁰ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 70

⁵¹ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 3

⁵² Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 6

⁵³ Jacques Rancière, *The politics of aesthetics*, (New York: Continuum, 2007), 49

4.0 Skulpturen og virkeligheten

Fra beskrivelsen av Jacotots metode kan man hente ut en mer spesifikk struktur eller modell for det pedagogiske forholdet, det består av fem elementer: Læreren, hans vilje og intelligens, eleven, hans vilje og intelligens, og ”en tredje ting”, det jeg til nå har kalt kunnskapsobjektet. Når kunnskapsobjektet betraktes som en tredje ting fokuserer man det ved dette objektet som skaper et minimalt felleskap. Klarleggingen av den tredje tingens forhold til sannheten er hensikten med å sette opp en pedagogisk situasjon. Abstrakte modeller som denne har kanskje en begrenset forklaringskraft, men å behandle Beuys’ skulpturer som ”en tredje ting” er viktig for å kunne avgjøre om Beuys kan kalles en uvitende læremester. Jacotots ide om likhet var fundert på antakelsen om umuligheten av å gjøre sannheten som sådan til gjenstand for et felleskap, siden sannheten ikke er språklig og menneskefelleskapet er det. Denne umuligheten skulle lede, slik Jacotot så det, til at fellesskapet ikke lenger kunne begrunne sin struktur, sine over- og underordninger, i menneskers ulike tilganger til sannheten, alle var like avskåret fra den, alle sto på samme avstand fra den, og derfor kunne ikke sannheten fungere som en slags strukturerende fiksjon for en samfunnsorden basert på ulikhet. Den tredje tingens forhold til sannheten var avgjørende for å kunne tenke denne likheten.

Beuys’ slagord om likhet formuleres i en tekst om den sosiale skulptur, realiseringen av sosial skulptur er betinget av at enhver kommer til klarhet om sitt potensial som kunstner, og alle er kunstnere fordi allerde formingen av en tanke er skulptur. Beuys’ skulpturer skal demonstrere dette kreative potensialet, det er deres pedagogiske funksjon. De skal fungere som ”stimulants for the transformation of the idea of sculpture [and] provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone”.⁵⁴ Disse usynlige materialene er ordene og tankene våre, og ved å betrakte dem som materiale, som en skulpturmulighet, vil enhver kunne være en kunstner. Skulpturene har også en annen funksjon. De beskriver også en annen form for likhet mellom tanken og den fysiske skulpturen. Denne ekvivalensen er knyttet til deres grad av virkelighet. De befinner seg nemlig på samme virkelighetsnivå, de formes av de samme kreftene og de har det samme iboende potensialet. Beuys’ skulpturteori er også en teori om virkeligheten:

This Theory of Sculpture describes the passage of everything in the world, physical or psychological, from a chaotic, undetermined state to a determined or ordered state. *Chaotic* is the state of raw material [...] characterized as WARM. Ordered is the state of material that has been processed or formed [...] characterized as COLD and INTELLECTUAL [...] Ideally a balance should be achieved, though the

⁵⁴ Joseph Beuys, ”Introduction”, 19

overriding tendency today is towards the intellectual pole. Balance reintegration and flexible flow between the areas of thinking, feeling and will, all of which are essential, are the objects of the Theory.⁵⁵

Beuys' skulptur *Fetthjørne* eksponerer denne elementale motsetningen, men *Fetthjørne* er ikke bare en representasjon, et bilde eller en metafor, skulpturen er en kroppsliggjort ide, i den forstand at det som skjer mellom fettets og hjørnet er det *samme* som det som skjer når man former en ide. De markørene som skiller fettets virkelighet fra ideens virkelighet mister viktighet til fordel for hva man kan kalle en skulpturbasert virkelighetsmodell. *Fetthjørne* likner sitt navn: Fett er presset inn i et hjørne slik at det former en tresidet pyramide med spissen inn i hjørnet og basen synlig. Navngivingen er i seg selv interessant, for selv om Beuys festet en rekke konsepter til denne skulpturen, ga han den likevel ikke et navn som kunne tjene til å beskrive dens konseptuelle innhold. "Fetthjørne" kan derfor betraktes som navnet både på skulpturens materielle side og på det konseptuelle innholdet man kan anta at den bærer. *Fetthjørne* setter, som *Fettstol* gjorde, opp en motsetning: Fettet mangler en indre struktur, det er formbart og bevegelig, mens hjørnet er stramt og rettvinklet. Selv om fettets, på grunn av sin materielle homogenitet og ikke-struktur, først får sin form diktert av hjørnet og av han som plasserte det der, gjør det seg etter hvert gjeldende som hva det er, et levende materiale, et materiale som harskner og lukter og som ikke helt kan underlegges hjørnets rasjonalitet. Denne motsetningen mellom fettets kontinuerlige prosesser og hjørnets stabile form, mellom varmt og kaldt, kaotisk og ordnet, er den motsetningen som strukturerer alle ting for Beuys. Denne skulpturen *er* det den representerer, den er en demonstrasjon, ikke en representasjon. Den står ikke i en allerede gitt menings sted.

4.1 Er Beuys' skulpturer ord-ting?

Ulmer tar utgangspunkt i Beuys' virkelighetsoppfatning og betrakter Beuys' skulpturer under et pedagogisk aspekt. Jeg var tidligere inne på det problematiske forholdet mellom Beuys' ord og hans objekter. Ulmer velger å kalle Beuys' skulpturer for "ord-ting". Han behandler altså Beuys' utsagn (teoretiske, polemisk-politiske og dialogiske) og hans objekter (også aksjoner), som *en* ting. Ulmers hovedanliggende er å teoretisere frem en ny pedagogikk ved hjelp av den mest formeksperimenterende delen av Derridas forfatterskap. Derridas mest litterære verker eksponerer nemlig det Ulmer forstår som dekonstruksjonens konstruktive side, det betyr at de benytter seg av skriftens meningsoverskudd som et produksjons- og konstruksjonsprinsipp,

⁵⁵ Joseph Beuys sitert i Gregory Ulmer, *Applied grammatology: Post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, (Baltimore: Johns Hopkins university press, 1985), 243

heller enn som et prinsipp for dekonstruksjon. Ulmers utgangspunkt i Derrida leder ham til å ta for seg Beuys kunst ved hjelp av et slags generalisert skrift/skrive-begrep. En såkalt ”picto-ideo-phonographic Writing”⁵⁶ er i arbeid i Beuys’ objekter, og denne skrivingen ”bortenfor boken” kan danne grunnlaget for en ny pedagogikk. Identifikasjonen av Beuys’ praksis med det generaliserte skrift/skrive-begrepet er avhengig av at det er svært generelt og åpent. Man kan derfor spørre seg om begrepets generaliseringsgrad leder til en inklusjon av for mange praksiser under et skrift/skrive-begrep. Konsekvensen er at en lesning av Beuys’ praksis som skriving/skrift blir lite produktiv for nye innsikter i seg selv: ”his objects are offered as signifiers in a writing which joins together material and thought”.⁵⁷ En slik påstand er alene lite hjelpsom, men man behøver heller ikke å gi skrift/skrive-begrepet noen særlig selvstendig forklaringsmakt, i stedet kan man betrakte det som et av flere mulige navn på skulpturens virkemåte og eksistensform.

Ulmer fokuserer på Beuys’ skulpturers status som kroppsliggjorte ideer. Med utgangspunkt i Beuys’ mange varianter av *Fetthjone* skriver Ulmer frem en grammatologisk Beuys-versjon. Han kaller disse installasjonene ord-ting, ettersom ”the work consists of both and object and a discourse [...] The lesson in Beuys’ practice concerns the relations between ideas and objects, demonstrating the word-thing structure fundamental to a picto-ideo-phonographic Writing”.⁵⁸ Beuys’ objekter er altså en problematisering eller reforhandling av relasjonen mellom ideer og objekter:

The first element of sculpture as writing [...] is the motivated quality of the materials, similar to Derrida’s deconstruction of the figurative-proper opposition by elaborating the literal sense of metaphor: “The art objects do not demonstrate ideas, they are embodied ideas – (there lies the metaphor).” And Beuys is not at all reluctant to state specifically what he intends his objects to mean, what concepts he wants attached to the Actions. At the same time, and this brings me to the second element of sculpture as Writing, the objects function mnemonically, with a certain arbitrariness and a certain independence from concepts. The word-thing, that is, writes a double inscription.⁵⁹

Den ord-ting strukturen som Ulmer ser Beuys’ skulpturer som, er altså ikke fastlåst i *en* mening. Den viser heller frem en grense for ordet, men uten at ordets grense får være ord-tingens grense, i den forstand at ord-tingen, i alle fall for Ulmer, fortsetter å kommunisere, men da ikke-språklig og i et annet register. Ulmer skriver at objektet fungerer mnemonisk. Begrepet om det mnemoniske viser til det Derrida identifiserer som en av skriftens mest grunnleggende historiske funksjoner, nemlig å hjelpe oss med å huske og bevare noe, det

⁵⁶ Ulmer, *Applied grammarology*, 225

⁵⁷ Ulmer, *Applied grammarology*, 243

⁵⁸ Ulmer, *Applied grammarology*, 242

⁵⁹ Ulmer, *Applied grammarology*, 245

viser altså til skriftens funksjon som et fysisk surrogat for det psykiske.⁶⁰ Ulmer synes å mene, i det minste innenfor konteksten av dette sitatet, at objektet, ved å være mnemonisk, altså ved å være en eksternalisering eller objektivering av en ide, gjør noe med ideen, selv om ideen var det som motiverte valget av objektet til å begynne med. Dette er nokså trivielt, men denne ”doble inskripsjonen”, det at ord-tingen både er det Beuys sier at den er, og samtidig noe mer, får en interessant funksjon om man fokuserer mottakersiden, og mottakersiden er det viktige, ettersom Ulmer ønsker seg en ny pedagogikk. Den doble inskripsjonen som Beuys’ objekter gjør kan knyttes til deres ”mottakbarhet” (receiveability): ”In terms of the double inscription [...] Beuys’s objects are both what they are (their qualities motivate the concept attached to them) and stimulation for the general processes of memory and imagination”.⁶¹ Ulmer beskriver to nivåer her, det sistnevnte er primærnivået, og på dette nivået er objektet åpent i sin referanse, i den forstand at de assosiasjoner objektet vekker motiveres mindre av objektet selv enn av resepsjonssubjektet. Ulmer kaller dette en “referanse-effekt”: “the objects produce the effect of reference, but without referring to anything. Or rather, the reference is now supplied by the recipient, who in response to the stimulus produces it out of himself”.⁶² Ulmers begrep om primærnivået evner å beskrive Beuys’ objekters ubestemmelighet og deres funksjon som triggere uten å ofre den appell de kan ha til det rasjonelle intellektet. Det gir også en mulig løsning på det tilsynelatende aporetiske i Beuys’ ønske om at objektene skal fungere som triggere samtidig som han aktivt begrenser deres meningsmuligheter ved å omslutte dem med fortolkninger. Metaforens *mer* var et hovedanliggende for Derrida, og det er dette *mer*, som ikke egentlig fratar metaforen sin eksplisitte referanse, som er operativt på primærnivået. En innvending mot Ulmer er at han identifiserer det mer eller mindre tilfeldige, det ekstra, som det primære. Grunnen til dette er en privilegering av det underbevisste, hva man kan kalle en psykoanalytiske grunnholdning, men det er en egen diskusjon. Poenget her er at objektet kan romme *både* det eksplisitte og det implisitte, det nødvendige og det tilfeldige, og at Beuys nettopp ved å eksplisittere sine skulpturers ideinnhold, ved å anta at objekter/materier kan være bærere av rasjonelt artikulerte ideer, lar primærnivået og det rasjonelle intellektet (sekundærnivået) fungere sammen.

Beuys’ skulpturer er altså alltid allerede omgitt av en diskurs, på en slik måte at de er ord-ting, og aldri noe annet, og det er deres grunnleggende ressurs. Men den ord-ting væremåten som synes å kjennetegne Beuys’ objekter er ikke bare en effekt av at Beuys lot sine skulpturer

⁶⁰ Ulmer, *Applied grammarology*, 69

⁶¹ Ulmer, *Applied grammarology*, 251

⁶² Ulmer, *Applied grammarology*, 251

representere ideer, men også av de på et vis *er* ideer. Beuys bruker materialenes virkelighet nærmest som en påstand, og kan sies å reversere det forholdet som antas å eksistere mellom ord og ting, mellom ide og materie på en slik måte at materien og ideen befinner seg på samme nivå. Man kan her snakke om en anti-platonisme, i den forstand at ideen ikke kan skilles fra materien. Fettets ”væremåte” er ideen, og ideens ”væremåte” er fettets. Derrida antar at det eksisterer et overskudd mellom det man sier og det som det man sier gjør. Beuys’ tegnproduksjon ser ut til å slå sammen disse to funksjonsnivåene for tegnet, i den forstand at tegnet produserer sin mening, heller enn å stå i en allerede gitt menings sted. Når Beuys organiserer forholdet mellom det ideelle og det materielle på denne måten, når han lar ideen eksistere i virkeligheten som fenomen, når ideen er det samme som materien, utfordrer han den vanlige pedagogiske logikken. Den fungerer etter en semiotisk logikk, ifølge Ulmer, han siterer Derrida: ”Teaching delivers signs, the teaching body produces (shows and puts forth) proofs [*enseignes*], more precisely signifiers supposing knowledge of a previous signified. Referred to this knowledge, the signifier is structurally second”.⁶³ Ideen og dens tegn sammenfaller i *Fetthjøne*, og den forsinkelsen som kjennetegner den såkalte semiotiske logikken erstattes av umiddelbarhet. Beuys skyver tegnet og det betegnede frem i samme plan og gir dem den samme umiddelbarheten, men bare i relasjon til denne drastisk reduserte og nedstrippede virkeligheten.

4.2 Skulpturen og virkeligheten: Et brudd med den eksplikative orden.

Ulmers perspektiv på Beuys’ skulpturer, informert som det er av Derridas ide om tegnet, er en første åpning mot et svar på spørsmålet om hva slags pedagog Beuys er. Ulmer hevder at kreativitet er det ultimative signifikatet for Beuys’ objekter: “(T)he ultimate signified, the connotation, of all his work is thinking or human creativity, as such”.⁶⁴ Samtidig er objektene også fysiske uttrykk for hva kreativitet er. Dette er et brudd med den eksplikative orden. Det ved Beuys’ skulpturer som gjør dem til en tredje ting, det vil si deres empiriske eksistens, er det samme som det de skal demonstrere. Skulpturen demonstrerer heller enn å representere, den står ikke i en allerede gitt menings sted. Dette er et brudd med den semiotiske logikken, og den semiotiske logikken kan betraktes som et uttrykk for den eksplikative orden, i den forstand at den introduserer et skille mellom den eksistensen objektet har som et empirisk

⁶³ Jacques Derrida sitert i Ulmer, *Applied grammarology*, 163

⁶⁴ Ulmer, *Applied grammarology*, 229

faktum, altså den ”delen” av objektet som er tilgjengelig for en empirisk og registrerende intelligens og den ”delen” av det som er tilgjengelig kun gjennom forklaring. Virkeligheten skulpturen skal være et uttrykk for ligger ikke over eller under den, men i den. Skulpturen og virkeligheten forbindes ikke gjennom representasjonen, heller er skulpturen en demonstrasjon. En vitenskapelig demonstrasjon viser, ideelt sett, frem det punktet av virkelighet som en større virkelighet kretser rundt, den *er* det den representerer. Denne formen for ”vitenskapelighet” er et viktig aspekt ved Beuys’ skulpturer.

Den semiotiske logikken som Beuys’ objekter kan sies å bryte med er ikke det samme som den eksplikative orden, men den forutsetter et liknende fravær. Ethvert tegn er et uttrykk for og betinget av et fravær, ettersom referentens bortfall er representasjonens grunn. Et fravær er også den eksplikative ordens grunn. Den virkeligheten som kunnskapsobjektet representerer er ikke *i* kunnskapsobjektet slik det fremstår for den empiriske og registrerende intelligensen. Forbindelsen mellom representasjonen og det representerte må ikke være helt arbitrær under den eksplikative orden, men representasjonen befinner seg på en avgjørende avstand fra det representerte, som bare kan avkortes gjennom forklaring. Denne avstanden, som også er et fravær, er den eksplikative ordens grunn.

Jacotot oppdager, når han eksponerer sine elever for den tospråklige utgaven av *Télémaque* og ber dem om å lære seg fransk, at avstanden mellom kunnskapsobjektet og eleven ikke er en avstand han må avkorte. Han oppdager at det ikke finnes noe bak, under, eller over boken som nødvendiggjør en annen intelligens intervensjon i forholdet mellom bokas intelligens og elevens intelligens. Å forstå er aldri mer enn oversettelse, det vil si å produsere noe som er ekvivalent, hevder den uvitende læremesteren. Å forstå er ikke å stratifiere eller organisere et antall faktum etter noen overordnede prinsipper, å forstå er ikke å etablere en orden. Å forstå er bare å stille noe ved siden av noe annet, det er å produsere en ekvivalens. Dette er den lærdommen Jacotot tar med seg fra eksperimentet med *Télémaque*. Spørsmålet blir nå hva det betyr å *forstå* Beuys’ skulpturer. Beuys ønske for sine skulpturer er at de, som kunnskapsobjekter, nettopp skal skape en ekvivalens, en oversettelse. Skulpturene står ikke i en allerede gitt menings sted, de er ikke representasjoner. Heller skal de være produktive for mer av det de selv er, nemlig skulptur, og den skulpturen de er opphav til, altså tankeformasjoner, eksisterer på samme virkelighetsnivå som dem selv. Skulpturene transporterer ikke et semantisk innhold, de viser ikke til noe annet, noe bakenforliggende, heller skaper de en utveksling på det samme virkelighetsnivået. Det ”nivået” jeg skriver om her er en motsetning til den tvedelingen av virkeligheten som den semiotiske logikken bidrar

til. Som kunnskapsobjekter gjør Beuys' skulpturer det samme bruddet med den eksplikative orden som Jacotots bruk av *Télémaque* gjør. Tilskuerne skal ikke komme inn til en dypere mening bak Beuys' skulpturer, heller skal tilskuerne reagere med mer skulptur, med tankeformasjoner som formes av det sjokket som skulpturene skaper. Hvis Beuys' skulpturer er kunnskapsobjekter er det deres pedagogiske funksjon å produsere ekvivalenser, eller oversettelser, med det materialet tilskueren har til rådighet, og for tilskueren er det materialet følelser og tanker. Man kan også se en klar parallell mellom den uvitende læremesterens metode og Beuys' skulpturers aktivisering av kroppsfølelsen. Beuys' skulptur appellerer til noe kjent, en umiddelbar kroppsfølelse. Kroppen er, hvis noe er det, en tredje ting – "the minimal link of a *thing in common*"⁶⁵ – og når Beuys' skulpturer gjør denne tredje tingen til det området dens læring foregår på bryter de med den eksplikative orden, de trenger ingen forklaring for å "forstå".

Beuys' skulpturer kan altså sees som produktive for et sammenfall mellom tegn og betegnet, altså mellom den tredje tingen og den virkeligheten den står i en relasjon til eller er en del av. Dette sammenfallet gjør forklaring unødvendig, og bryter med den eksplikative orden. Denne fremstillingen er imidlertid ikke komplett. Det jeg her har beskrevet er ingen hel pedagogisk situasjon, her har jeg bare inkludert den tredje tingen og sannheten, og sett bort fra forholdet mellom lærer og elev, forholdet mellom Beuys og tilskueren. Beuys er til stede også her, han impliseres av skulpturen, men bare som en generisk formgiver eller kunstner, han er den som har plassert fettet i hjørnet. Tidligere var jeg inne på at Beuys' tilstedeværelse rundt og i sine skulpturer også er av en annen art. For å komplettere bildet, må jeg derfor introdusere Beuys som det kompliserende elementet han er. Jeg har vist hvordan Beuys' ide om virkeligheten, som Jacotots sannhetside, legger grunnlaget for en ide om likhet. *Fetthjøne* var mitt eksempel, denne skulpturen inngår også i mer komplette pedagogiske situasjoner. Beuys' aksjoner er slike komplette pedagogiske situasjoner. I dem kommer Beuys til syne på en annen måte, hans persona og rent fysiske tilstedeværelse trer inn i forgrunnen. Det er i aksjonene at en ganske spesifikk form for autoritet, og andre mulige avstander mellom Beuys og Jacotot, blir tydelige.

⁶⁵ Rancière, *The ignorant schoolmaster*, 2

5.0 Hvem er *Høvdingen*?

Høvdingen (*Fluxus-sang*) fra 1964 er en aksjon som lar meg angripe autoritetsspørsmålet fra en rekke vinkler. Allerede tittelen inneholder en problematisering av kunstnerens autoritet. Aksjonens tyske tittel er "Der Chef". Verwoert legger merke til at ordet "Chef" på tysk, akkurat som "sjef" på norsk, brukes om og til den som har makten, men også "to jovially adress a coworker".⁶⁶ Dette tjener til å belyse et grunnleggende trekk ved denne aksjonen, nemlig at Beuys både har og ikke har autoritet her, at han nettopp er en "sjef" i begge betydninger av ordet.

Høvdingen inneholder mange av de elementene Beuys skulle komme til å benytte i ulike konstellasjoner i de fleste av sine aksjoner: En filtrull ligger diagonalt i et lyst rom som måler åtte ganger fem meter, filtrullen er noe over to meter lang og en halv meter bred, Beuys ligger inne i denne rullen, ved hver ende av rullen ligger det en død hare, ved siden av Beuys-rullen ligger det en annen filtrull, inne i den ligger en kobberstav, på gulvet langs en av veggene ligger det en fettstripe, i to av rommets hjørner er det plassert fetthjørner, mot en annen vegg står det lent en høyttaler, den overfører alle Beuys lyder fra inne i filten, lydene er rallende, uklare, fulle av pust, ved siden av Beuys' lyder hører man tidvis en komposisjon av Eric Andersen og Henning Christiansen, den kontrasterer med og avbryter Beuys' egne lyder. Ingen tilskuere er i selve rommet, de er i rommet ved siden av og kan se aksjonen gjennom en døråpning. Tilskuerne kommer og går, aksjonen varte i åtte timer, akkurat så lenge som en vanlig arbeidsdag.

Åtte timer? En kraftanstrengelse som gjør at man leter etter en beveggrunn, et hvorfor. Hva arbeider han med? En dyp kjedsomhet må være det første som kommer over tilskueren, han tvinges til å spørre seg hva denne obskure anstrengelsen kan være godt for? Den er repetitiv og stillestående, aksjonen er virkelig ikke mer enn min beskrivelse ovenfor. En mann rullet inn i filt i et rom, kvalte lyder, musikk, de ulike elementene i den samme konstellasjonen, i åtte timer! Hva er aksjonsapektet her, hva er *Høvdingens* handling? Hvis handlingen ikke skjer i aksjonen, og aksjonens egen aksjonering er tilsynelatende minimal, hvor skjer den? Aksjonen virker "viktig", den varer lenge, den er konsentrert og innadvendt, den har en sterk meningseffekt, denne obskure kraftanstrengelsen, disse åtte timene rullet inn i filt, "må" bety noe, så klart finnes det ingen slik nødvendighet, men det er av underordnet betydning.

⁶⁶Verwoert, "The boss"

5.1 Fluxus

Aksjonens undertittel er ”Fluxus-sang”. Med utgangspunkt i Beuys’ forhold til Fluxus kan man begynne å se hva som skjer i *Høvdingen*. Fluxus er ikke en enkelt ting, heller er ”Fluxus” navnet på en ganske løs koalisjon av kunstnere med nokså forskjellige uttrykk og intensjoner. Et fellestrekk denne koalisjonen imidlertid delte, Beuys inkludert, var ønsket om å bryte ned skillet mellom de individuelle kunstartene og mellom kunsten og hverdagslivet:

Fluxus, ”the flowing”, combats traditional art images and their material expectations, recalling the words of Heraclitus: ”All existence flows in the stream of creation and passing away”. Existence in a total logical consistency is contrasted to a barely realized demand for totality, making penetrable the borders between art and life, as well as between the separate arts – between music, drama, graphic art, poetry etc. – totally negating all divisions. The fixed circulation of past and future – of becoming and passing away – should be shown metaphorically.⁶⁷

Dette er kanskje Fluxus fra et nokså elementalt og ”beuysiansk” perspektiv, men denne beskrivelsen tar opp i seg grunntrekket ved Fluxus, nemlig ønsket om å bryte ned skillet mellom livet og kunsten og mellom de individuelle kunstartene. Intimiteten mellom disse Fluxus-ideene og Beuys’ utvidede skulpturkonsept synes klar. Jeg skal ikke gå inn på spørsmålet om hvorvidt og i hvilken grad Heraklits virkelighetsbestemmelse informerte sentrale Fluxus-kunstnere, men den flyten/fluksen som beskrives i sitatet ovenfor, tillater uansett den utvekslingen mellom ulike livsområder som Beuys og Fluxus ønsket. Hvis man antar at en ikke-differensiert flyt ligger under alle organiseringer og former, så får disse formene nødvendigvis en midlertidig og ustabil karakter, og når de betraktes under dette aspektet kan de heller ikke absolutt avgrenses fra hverandre. En slik bestemmelse av virkeligheten innebærer derfor at skiller eller grenser mellom ulike ting eller livsområder oppfattes som tilfeldige. Derfor blir det også meningsfullt å hevde at det sosiale kan tenkes som et kunstverk, ettersom ingen nødvendighet har gitt det sosiale dets nåværende form/organisering. Man kan kanskje anta at en virkelighetsoppfatning med mer respekt for de enkelte tingene som utgjør virkeligheten også vil være mer konservativ når muligheten for å realisere en endring gjennom en kunstnerisk tilnærming til virkeligheten skal vurderes.

I 1962 fikk Beuys kontakt med George Maciunas og Nam June Paik og påbegynte sine Fluxus-aktiviteter. Det er særlig to trekk ved Fluxus-gruppens praksiser som skal bygge opp under min analyse her (selv om det kanskje heller er i bruddet med sentrale Fluxus-praksiser at *Høvdingen* finner sin egenart): Fluxus-kunstnerne tok enkle og hverdagslige materialer i bruk, de var, skrives det, ”fascinated by the opening up of the simplest materials to the total

⁶⁷ Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 118

contents of the world”.⁶⁸ Denne fascinasjonen delte de med Beuys, og den kommer tydelig til uttrykk i *Høvdingen*. Fett og filt er typisk enkle materialer, forbundet med en prosaisk hverdagslighet, med næring og varme. Beuys’ første bruk av fett som kunstnerisk materiale kan tidfestes til 1963, hans mest intensive Fluxus-periode, men man bør også spørre om Beuys’ motiv for å bruke disse materialene var det samme som Fluxus-kunstnerne. Rollen disse materialene spiller i hans biografi kan tyde på noe annet. For å skille mellom Fluxus og en annen samtidig kunstpraksis, nemlig såkalte *happenings*, sa Beuys: ”Happening differs from Fluxus in that in the latter the participatory role of the audience is not an essential element of the action.”⁶⁹ Et viktig trekk ved Fluxus-performance var altså at den ikke stresset publikums deltagelse, publikum deltok *som* publikum, ikke som protagonist(er). Disse to trekkene ved Fluxus informerer Beuys’ praksis slik den kommer til uttrykk i *Høvdingen*, for øvrig er også identifikasjonen mellom det å skape kunst og vanlig lønnsarbeid en sentral Fluxus-ide.

Det er imidlertid også en rekke trekk ved Beuys’ aksjon som synes å skille den markant fra Fluxus-performance. Adriani, Konnertz og Thomas ser et klart brudd i Beuys’ oeuvre rundt tiden for *Høvdingen*. De hevder at Beuys Fluxus-assosiasjon blir svakere med dette verket, kanskje mer som en følge av en formal nyorientering, enn på grunn av et brudd med det grunnleggende Fluxus-prinsippet, ettersom Beuys fortsatt er enig med Fluxus-kunstnerne om nødvendigheten av å bygge ned skillet mellom liv og kunst. Hos Fluxus-kunstnerne skjer imidlertid nedbyggingen gjennom en utvisking og forvansking av kunstverkets grenser, både temporalt og romlig. Den skjer også gjennom depersonalisering, gjennom det man kaller en kollektivering av det kunstneriske. *Høvdingen* bryter med denne anti-individualismen. Denne aksjonen, skriver Adriani, Konnertz og Thomas, ”accomplished for the first time a concentrated, meditated attitude in the demonstrative procedure of the action. (...) Very subtle limits are imposed upon materials and gestures”.⁷⁰ Året er 1964, og Beuys

now developed his own concept from common associations from the history of ideas and his Fluxus experiences. He began to tighten his actions, which had been characterized by the free form of Fluxus and to free them from the element of chance. In this way the proceedings of his actions became totally fixed on his person and abandoned every basic tenet of the international Fluxus movement, which strives for ”collective spirit”, ”anonymity”, and ”anti-individualism” (George Maciunas).⁷¹

⁶⁸ Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 79

⁶⁹ Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 82

⁷⁰ Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 118

⁷¹ Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 118

Kollektivism, anonymitet eller antiindividualisme er ikke begreper man umiddelbart ville kalle deskriptive for det *Høvdingen* synes å kommunisere. Selv om Beuys ikke er synlig, er han aksjonens sentrum. Var Beuys rullet inn i et annet materiale enn filt, ville han virkelig forsvinne, men filten har en avgjørende plass i hans biografi, og kunstverket synes å fungere nettopp som et medium for kunstnerens ego. Beuys skaper seg sitt eget rom i denne aksjonen på to måter, på den ene siden ved å rent fysisk atskille tilskueren fra det rommet aksjonen foregår i, og på den andre ved å fylle det med biografisk relikvier, materialer som er intimt knyttet til hans personlige historie.

5.2. Et lukket rom...

Miljøet Beuys skaper omgir ham alene, han er det eneste mennesket som befinner seg blant de ulike elementene som utgjør verket, og tilskueren ser aksjonen fra et fiksert og allerede bestemt punkt, og fra utsiden. Tilskueren ser et helt verk, opplevelsen av verket er ikke ”arkitektonisk”, altså en opplevelse hvor stadig nye aspekter avløser hverandre i takt med tilskuerens mer eller mindre frie bevegelse. Tilskueren er utenfor selve åstedet. Dette er et grunnleggende rekk ved flere av Beuys aksjoner. Fokuset er ensidig rettes mot ham, mot et individ, ett menneske omgitt av krefter, heller enn mot et kollektiv hvor distinksjonen mellom betrakter og betraktet viskes ut. Tilskueren blir veldig mye av en tilskuer i møte med denne aksjonen

Beuys ser ut til å skape et slags lukket kretsløp, aksjonen er introvert, den henvender seg ikke, heller ser tilskueren inn på et sted hvor noe skjer med en annen, nesten som en kikker, og tilskuerens tilstedeværelse kan uansett ikke anerkjennes av Beuys, der han ligger inne i filten. De ulike elementene i rommet er orientert på en måte som underbygger dette inntrykket, de er plassert slik at de peker innover, fettstripene og fetthjørnene er plassert i rommets ytterkanter og markerer dets grenser. Beuys har også plassert seg selv midt i rommet, og som det eneste subjektet i rommet har han en viss ”tyngdekraft”. Aksjonene elementer graviterer mot den som presumptivt har organisert dem og kan gi dem en slags mening. Tilskueren selv bevirker denne gravitasjonen ved å se etter den organiserende intelligensen, den som er ansvarlig, den som kan garantere at dette gir mening, og den eneste levende i rommet utgjør også det eneste naturlige punktet å plassere ansvaret. Beuys er *grunnen* til at rommet er som det er. På den måten kan Beuys sies å bidra til at aksjonen lukker seg rundt seg selv og rundt ham. Denne

formale organiseringen av rommet, som bidrar til å lukke det, og som gjør Beuys til dens sentrum, kan sees som en bevegelse mot individet Beuys og mot det subjektive.

Et annet interessant trekk ved dette lukkede rommet, er hvordan det, i en større skala, kan sies å sette i scene den samme konflikten som i *Fettstol* eller de mange fetthjørnene: Ved å lukke rommet, bidrar Beuys til at det levende materialet, ham selv inkludert, fanges i en geometrisk form og får sine muligheter for fysisk utfoldelse begrenset. Denne enfatiske geometriseringen av handlingsrommet kan sies å skape de samme effektene som fettskulpturene. Ved siden av å skape denne effekten, reiser den også et spørsmål om hvilke begrensninger en slik lukket situasjon skaper, et spørsmål om hvilke krefter som former eller deformerer aksjonens ulike elementer og aksjonen som helhet.

5.3 ... fullt av biografiske relikvier

Fett og filt spiller viktige roller i Beuys' biografi. Beuys ble, som nevnt, skutt ned over Krim-halvøya under krigen. Hardt skadet og nedkjølt ble han funnet av tartarene, de pakket ham i fett og filt og ga ham varme. Dette traumet foranlediget også Beuys' krise på slutten av femtitallet, en krise som gjorde at han, etter eget sigende, søkte seg mot utvidede perspektiver og en ny ide om kunst. Fettet og filten kan altså knyttes til faktisk liv/død-eksistensielle opplevelser i Beuys' eget liv, men det tablået han presenterer i *Høvdingen* kan umulig gjøres til gjenstand for den samme biografiske og eksistensielle investeringen fra tilskuerens side. Slik skaper Beuys et miljø som på et vis bare angår ham, omgivelsene er spesifikt rettet mot hans liv, dets opprettholdelse og historie.

Beuys' aksjon "Voglio Vedere I Miei Montagne" i Eindhoven i 1971, er kanskje det aller mest ekstreme tilfellet av "biografisme" i Beuys' oeuvre. Aksjonenes miljø bestod av et garderobeskap, en sengeramme, en treboks, et speil, en gulmalt stol, et gevær og en lyssterk lampe som hang like over gulvet. Objektene kunne alle ha kommet fra et soverom, og de var alle objekter som Beuys hadde vokst opp med eller omga seg med til daglig. Beuys laget her et personlig, nærmest privat rom. Hvert av objektene stod på en kobberplate, og på hvert av dem var det skrevet et ord på italiensk. På geværet stod det for eksempel tenkning, kanskje som en henvisning til konseptet om triggere. I gallerirommet fikk Beuys frihet til å gi de tingene som omga ham i livet en ny mening, han fikk en mulighet til å leke med deres betydning. Selv om *Høvdingen* ikke er like eksplisitt privat, ser man en lignende tendens i

den. Beuys er, som i sin opprinnelsesmyte, pakket inn i filt, og han kan, som hos tartarene, lukte fett. En hare ligger i hver ende av filtrullen og ved siden av ham ligger en hyrdestav. Tartarene er hyrder, og haren er et mytologisk dyr som figurerer i en rekke arkaiske mytologier. Materialene er sterkt personlige, de er knyttet til Beuys' traume, og Beuys er omgitt av dem på ny, men også på en ny måte, en måte han selv velger og i en konstellasjon han selv bestemmer.

Selv om Beuys' biografi etablerer en forståelsesramme rundt *Høvdingen* er denne aksjonen svært evokativ på egen hånd: Lydene Beuys lager fra inne i filten mangler et semantisk innhold og materialene har en duft og en kvalitet som knytter dem til det organiske, til det livet vi alle, som bærere av kropp, deltar i. Aksjonen vekker våre kroppsfølelser. Vi assosierer vår egen kropp med den kroppen som ligger inne i filten, ettersom den ikke kan identifiseres som mer enn noe annet levende. Mellom kroppen og materialene, som begge er organiske, finnes det også en forbindelse. De døde harene, selv om de kan knyttes til Beuys' person(a), ettersom han sammenlignet seg med haren, bringer inn en eksistensiell dimensjon, knyttet til døden og den levende kroppens sårbarhet. Beuys blir veldig mye av en kropp i denne aksjonen. De uartikulerte lydene, rallingen, den fysiske påkjenningen, varmen og mangelen på luft der inne i filtrullen, den enkle kraftanstrengelsen det er å gjøre det han gjør i åtte timer, vekker vår sympati som medbærere av kropp. Tenk bare på hvordan man krymper seg når man ser en kropp i fare. Aksjonen er kort sagt produktiv for reaksjoner som ikke kan avgrenses av den forståelsesrammen Beuys' biografi skaper. Så selv om den kanskje etablerer en bestemt metaforikk for materialene, er de likevel for "viscerale", for intimt knyttet til en kroppslighet vi har felles, til å kunne beherskes helt av en idealistisk metaforide. Beuys' biografi kan ikke etablere perfekt autoritet over dem.

5.4.0 Autoritet

Beuys skaper et eget rom gjennom to strategier, ved å bruke biografiske relikvier og ved å fysisk avstenge aksjonens rom. På samme tid synes det klart at Beuys ikke klarer eller ønsker å helt avgrense hva aksjonen kan bety, den er noe mer enn et eget rom. Jeg ser tre måter å diskutere det autoritetsspørsmålet som reises av og i *Høvdingen*: En som tar utgangspunkt i Derridas signaturbegrep, en som har Ranciéres teori om den frigjorte tilskueren som sitt utgangspunkt, og en, men det blir i neste del av oppgaven, som tar utgangspunkt i Buchlohs problematisering av Beuys' subjektive bruk av readymaden.

5.4.1 Signaturen

Beuys' materialer kan betraktes som biografiske relikvier, men de er også evokative og har en direkte kroppslig effekt som kan knyttet til en fellesmenneskelig kroppslighet. Dette gjør dem produktive for reaksjoner som ikke umiddelbart kan avgrenses eller beherskes av den meningen materialenes har for Beuys. Materialene, deres form og bruk, kan altså ikke bare stå for en spesifikk ide. Beuys er, som nevnt, kjent for sin ekspansive tolkningspraksis. Han etablerer på et vis en tolkningsramme for aksjonen gjennom sin opprinnelseshistorie, men denne rammen kan absolutt ikke omfatte hele verkets effekt. Heller kan man kanskje si at Beuys aksjoners "viscerale" bitt er produktivt for hans "fravær" som intenderende subjekt, på samme måte som et redselsskrik kan være produktivt for en umiddelbar gjenkjennelse, en fysisk gjenklang, som gjør enhver "intensjon" sekundær eller likegyldig.

I "Signature, Event, Context" stresser Jacques Derrida *fraværet* som et grunnleggende trekk ved all kommunikasjon. Fraværet er altså ikke bare som et trekk ved skriften. Derrida spør om det vil være mulig å vitenskapelig etablere en kontekst for kommunikasjon, om man kan etablere en ramme som sikrer en slags relativ forståelighet for det som skal kommuniseres. Han svarer at antakelsen om at noe slikt som en stabil kontekst finnes, er basert på en rekke andre filosofiske antakelser, og disse antakelsene er uholdbare. Derridas innledende hovedanliggende i denne teksten er å etablere at en kontekst *aldri* kan være absolutt bestemt. Han tar utgangspunkt i skriftens funksjonsmåte, og hevder at semantisk kommunikasjon bare er en av skriftens sekundæreffekter. Siden man aldri kan avgrense en kontekst absolutt, vil skriftens meningsproduksjon alltid være en mulighet, men aldri en nødvendig effekt, og den semantiske kommunikasjonen skriften *kan* være opphav til vil være foranderlig.

Skriften er et kraftfullt kommunikasjonsmiddel, som når langt i tid og rom, men når man hevder dette, fortsetter Derrida, nemlig at skriften evner å utvide rekkevidden til talt eller gestikulert kommunikasjon, hevder man samtidig at det rommet den utvider er homogent.⁷² Derrida problematiserer denne antakelsen om homogenitet med utgangspunkt i sin problematisering av kontekstens umulige avgrensning. Både gesten og talen har en begrenset rekkevidde. Begge støter mot en empirisk grense, nemlig tid og rom, men hvis skriften faktisk kan bære gesten eller talens semantiske innhold, bidrar den også til å utvide disse empiriske

⁷² Jacques Derrida, "Signature, event, context" i *Margins of philosophy*, Jacques Derrida, (Chicago: University of Chicago press, 1984), 311

grensene til et punkt hvor de nesten forsvinner. Dette den eneste modellen for skriftens funksjonsmåte som har vært tilgjengelig i den vestlige tradisjonen, hevder Derrida. Han lar Condillacs tanker om skriften eksemplifisere denne modellen. Modellen er enkel. Mennesker skriver fordi de har noe å kommunisere, fordi det de vil kommunisere er deres ideer, så må ideene ligge forut for sin skriftlige representasjon, og fordi mennesker allerede var i stand til å kommunisere sine ideer og tanker gjennom andre midler enn skrift da de oppfant skriften, så er skriftens funksjon å fjerne de andre kommunikasjonsmidlenes empiriske begrensninger.⁷³ Skriften ble altså oppfunnet fordi mennesket fikk behov for å kommunisere sine tanker og ideer til fraværende personer. Dette fraværet er avgjørende for Derrida. Fraværet, slik det fremkommer hos Condillac, er ikke annet enn en modifisering eller forskyvning av et mer grunnleggende nærvær, ettersom han antar at det kommunikasjonsrommet som skriften utvider for gesten eller talen, ganske enkelt utvides på en homogen og kontinuerlig måte.

Men fraværet er dobbelt, hevder Derrida, adressatens fravær er gitt, det er dennes fravær som motiverer skrivingen, men adressantens fravær gjøres aldri til gjenstand for problematisering i den vestlige tradisjonens modell. Denne modellens tegnbegrep er ideologisk, hevder Derrida, men ikke som en motsetning til vitenskapelig, heller er den ideologisk, skriver han, fordi den deltar i en tradisjon ”dominated by the self-evidence of the *idea* (...) a theory of the sign as a representation of the idea, which itself represents the perceived thing. Communication, hence, vehiculates a representation as an ideal content”.⁷⁴ Avsenderen er alltid til stede i det som sendes, det som sendes bestemmes av sin intensjon, det sendte kan derfor ikke være noe annet enn en representasjon av denne intensjonen. Alle typer kommunikasjon antas å fungere slik i Condillacs modell. Skriftens eneste forskjell fra andre typer kommunikasjon ligger i dens aktualisering av et faktisk fravær. Derrida setter opp en todelt hypotese med utgangspunkt i dette fraværet. Han hevder at ethvert tegn har et fravær som sitt utgangspunkt, så hvis det fraværet som betinger skriftens, gir skriften en relativ spesifisitet innenfor Condillacs modell, så må dette fraværet også være av en spesifikk art. På den annen side, hvis det fraværet som karakteriserer skriften kan sies å karakterisere ethvert kommunikasjonsmiddel, hvis det fraværet Condillac ser som skriftens helt spesifikke fravær ikke er skriftspesifikt, da ville ikke skrift lenger være bare en av flere typer kommunikasjon, og, skriver Derrida,

⁷³ Derrida, ”Signature, event, context”, 312

⁷⁴ Derrida, ”Signature, event, context”, 314

all the concepts to whose generality writing was subordinated (the concept itself as meaning, idea, or grasp of meaning and idea, the concept of communication, of sign, etc.) would appear as (...) concepts destined to ensure the authority and force of a certain historic discourse.⁷⁵

Derridas hypotese er i korthet at det fraværet som antas å karakterisere skriften er det fraværet som strukturerer all kommunikasjon. Hva er så dette fraværet? For at skriften skal kunne være funksjonell som skrift, må den kunne håndtere et fravær som ikke bare er et forsinket eller forskjøvet nærvær, skriften må være ”legible despite the absolute disappearance of every determined addressee in general for it to function as writing”.⁷⁶ En skrift som ikke i prinsippet er leselig etter enhver tenkt mottakers absolutte forsvinning, vil ikke være skrift, men denne formen for fravær ”is not a continuous modification of presence; it is a break in presence”.⁷⁷ Skriften kan håndtere dette absolutte bruddet på grunn av kodens prinsipielle iterabilitet, den skal i prinsippet være leselig for en helt atskilt tredje part, en for hvem avsenderen er helt fraværende. Så fraværet er altså også avsenderens fravær. Derrida skriver: ”To write is to produce a mark that will constitute a kind of machine that is in turn productive, that my future disappearance in principle will not prevent from functioning and from yielding, and yielding itself to, reading and rewriting”.⁷⁸ Derrida hevder at de trekkene som karakteriserer skriften er generaliserbare, og tre trekk karakteriserer skriften: For det første er det skrevne tegnet noe som varer, noe som forblir forbi det nået det skrives ned i. Fordi det varer forbi sitt nå, forbi, som Derrida skriver, alle de ulike nærværene som organiserer og utgjør inskripsjonens nå, evner det skrevne tegnet, for det andre, å bryte med sin kontekst. Det skrevne tegnet kan bryte med sin empiriske, eksterne kontekst, det vil si alle de nærværene og intensjonene som var opphavet til tegnets inskripsjon. Men det kan også, for det tredje, bryte med sin interne, semiotiske kontekst, ethvert tegn og enhver rekke med tegn, kan løftes ut av den interne sammenhengen det/den opptrer i uten at det/den mister sin funksjonsevne, og det/den kan settes inn i nye rekker, nye kontekster, og få nye meninger. Ingen kontekst kan stenge tegnet inne. Denne evnen til å bryte med sin interne, semiotiske kontekst, er en følge av avstanden mellom tegnene (spacing). Denne avstanden er avgjørende for at tegnet skal kunne fremtre som tegn, den er ikke tomhet mellom tegnene, avstanden er en nødvendig del av dem.⁷⁹

Derrida vil altså generalisere disse tre trekkene ved skriften til å gjelde all kommunikasjon. De gjelder også Beuys og kan relateres til ham gjennom begrepet om signaturen:

⁷⁵ Derrida, ”Signature, event, context”, 315

⁷⁶ Derrida, ”Signature, event, context”, 315

⁷⁷ Derrida, ”Signature, event, context”, 316

⁷⁸ Derrida, ”Signature, event, context”, 316

⁷⁹ Derrida, ”Signature, event, context”, 317

By definition, a written signature implies the actual or empirical nonpresence of the signer. But, it will be said, it also marks and implies his having-been present in a past now, which will remain a future now, and therefore in a now in general, in the transcendental form of nowness (*maintenance*). This general maintenance is somehow inscribed, stapled to present punctuality, always evident and always singular, in the form of the signature. This is the enigmatic quality of every paraph, for the attachment to the source to occur, the absolute singularity of an event of the signature and of a form of the signature must be retained: the pure reproducibility of a pure event.⁸⁰

På et vis ”skriver” Beuys ”Beuys” med sine biografiske relikvier fett og filt. Det er en av de effektene Beuys’ fett og filt skaper, nemlig en signatureffekt, fett og filten viser til Beuys, fett og filten gjør ham nærværende. Hans fravær i denne aksjonen er ikke fysisk, Beuys er i rommet, men ikke som et intenderende subjekt, han raller inne i en filtrull, det er materialene som er produktive for han tilstedeværelse, og dette kan kalles en signatureffekt. Materialene opprettholder et nå, signaturen viser at Beuys har vært der i et tidligere nå, men effektens mulighetsbetingelse er også ”the condition of its impossibility (...) in order to function, that is, in order to be legible, a signature must have a repeatable, iterable, imitable form; it must be able to detach itself from the present and singular intention of its production”.⁸¹ Jeg har på en måte vært innom signatureffekten flere ganger, den er et annet navn på det problematiske forholdet mellom materialenes status som både triggere og biografiske relikvier. Derridas signaturbegrep oppsummerer denne spenningen. Det er nettopp materialenes effekt som triggere, og det er en ønsket effekt, som forvansker deres signatureffekt. Signaturbegrepet reiser et spørsmål om autoritet, og det viser tydelig at det å etablere autoritet gjennom signaturen, det å etablere et nærvær, også er å eksponere seg for faren i all kommunikasjon, nemlig at det du gjør deg nærværende gjennom også er produktivt for ditt fravær. All kommunikasjon har denne effekten, på grunn av de tre trekkene ved skriften som Derrida lar gjelde all kommunikasjon, nemlig tegnets varighet og dets evne til å bryte med sin eksterne og interne kontekst, altså dets generelle frihet fra enhver intensjon. Dette er også en generell teori om autoritetens begrensninger, den er ikke spesifikk for Beuys, den gjelder alle tegn. På samme tid gjør Beuys det klart at hans måte å skrive Beuys på *skal* fungere på samme måte som signaturen fungerer for Derrida. Det er som om Beuys, gjennom diskursen som omgir hele hans oeuvre, altså opprinnelseshistorien og ønsket om at skulpturen skal være en trigger, sier: ”Jeg skriver Beuys med disse materialene, disse materialene betyr Beuys, men de har også, og jeg vil at de skal ha det, en effekt som gjør at de produserer en effekt som er ikke-Beuys.”

⁸⁰ Derrida, ”Signature, event, context”, 328

⁸¹ Derrida, ”Signature, event, context”, 328

5.4.2 Den frigjorte tilskueren

Handlingen i *Høvdingen* er konsentrert og avgrenset, aksjonen etablerer et klart skille mellom utside og innside, og alle tilskuere er ekskludert fra denne innsiden, de er altså ikke en del av verkets fysiske handling. Den demokratiske diskursen som Beuys omgir sin kunst med, hans påstand om at enhver er både kreativ og en kunstner, står i kontrast til denne ekskluderende praksisen, en praksis som plasserer Beuys i handlingens sentrum og som avskjærer ham fra enhver eksplisitt, det vil si med ord eller en fysisk henvendelse, utveksling med sine tilskuere. At helheten også allerede er etablert, heller enn å være noe tilskueren selv etablerer i en selvbestemt strategisk inntagelse av rommet, innebærer også en form for tvang. Det å avgrense aksjonens rom fra tilskuerens rom kan imidlertid også betraktes som en form for autonomisering av tilskueren, ettersom han blir resolutt plassert utenfor kunstnerens fysiske innflytelsessfære. Dette bringer meg til spørsmålet om hva en tilskuer er. For hvorfor tenker jeg at å ekskludere tilskueren fra aksjonens handling, at å tvinge ham til å *bare se*, bryter med Beuys' demokratiske diskurs, hvorfor betrakter jeg tilskueren slik?

Da han selv skulle gjøre teorien om den uvitende læremesteren kunstteoretisk relevant, valgte Rancière å la den aktualisere det han kalte "tilskuerspørsmålet". Ifølge ham er dette det viktigste av de mange spørsmålene som sammen utgjør det mer omfattende spørsmålet om hva forholdet mellom kunst og politikk er. En spesiell rasjonalitetsmodell danner nemlig grunnlaget for en rekke historiske antakelser om tilskueren og tilskuerens rolle. Denne modellen resulterer i det såkalte tilskuerparadokset: Uten tilskueren har man ikke et skue, tilskueren er altså nødvendig, men to andre antakelser betinger også hvordan man tenker om tilskueren, nemlig at å se er det motsatte av å vite, og at å se er det motsatte av å handle.⁸² Tilskueren er dobbelt passiv, han er avskåret fra å vite og å handle, men på samme tid er han også avgjørende for at den handling og viten han er avskåret fra i det hele tatt skal finne sted. Denne rasjonalitetsmodellen, at å se er motsatt både av å handle og av å vite, har ledet til to konkurrerende konklusjoner om teateret⁸³: At det må forlates helt og holdent, eller at det må reformeres grunnleggende, og også forlates, men da ved å tømmes for innhold som begrep, slik at man ikke lenger skal kunne si tilskuer bare ved å si teater.

⁸² Jacques Rancière, *The emancipated spectator*, (London: Verso, 2009), 2

⁸³ Rancière bruker "teater" som en samlebetegnelse på "all those forms of spectacle[...] that place bodies in action before an assembled audience". Rancière, *The emancipated spectator*, 2

Den rasjonalitetsmodellen Ranci re beskriver her består alt  av en rekke antakelser om likheter og motsetninger: “(E)quivalences between theatrical audience and community, gaze and passivity, exteriority and separation, mediation and simulacrum; oppositions between the collective and the individual, the image and living reality, activity and passivity, self-ownership and alienation”.⁸⁴ Man kan ikke kalle enhver antakelse om motsetninger eller likheter for en deling av det sansbare. Likheter og motsetninger kan være nødvendige, men de man her snakker om er av en slik art at man kan og bør føre dem tilbake til en deling av det sansbare. De skaper nemlig et spesifikt sett av mulighetsbetingelser for teateret, betingelser som kunne vært annerledes. De leder til den velkjente konklusjonen at det gode teateret er det som jobber mot sin egen opphevelse:

Theatre accuses itself of rendering spectators passive and thereby betraying its essence as community action. It consequently assigns itself the mission of reversing its effects and expiating its sins by restoring to spectators ownership of their consciousness and their activity.⁸⁵

Det gode teateret skal gi publikum eierskapet over sin bevissthet tilbake, antakelsen er at det ikke alltid har eid den, at publikum har tapt den, og at det derfor er et motstandsl st offer for forestillingen. På grunn av dets antakelse om en likhet mellom publikum og fellesskap, og antakelsen om at det å se er ulikt fra det å vite, må teateret jobbe mot sin egen opphevelse, nettopp fordi medlemmer av et fellesskap må handle og vite for å utgjøre et godt fellesskap. Selve identifikasjonen av teater med fellesskap er imidlertid feil. Teateret antar at det skaper et fellesskap bare fordi det samler en kropper på samme sted. Samlingen av menneskekropper på et sted er imidlertid ikke i seg selv nok til å danne et fellesskap, en fellesskapsdefinisjon som identifiserer fellesskap med en samling kropper er for minimal for Ranci re. Ettersom den eneste ekstra dimensjonen teateret tilfører denne samlingen kropper er en felles rettethet, kan man vanskelig skille teaterets fellesskap fra alle de fellesskapene som innstiftes n r en rekke mennesker ser noe på samme tid, sammen eller alene.   se teaterpublikumet som fellesskap, til og med som det mest eksemplariske av fellesskap, er alt  helt grunnleggende, men, skriver Rancière,

in theatre, in front of a performance, just as in a museum, school or street, there are only ever individuals plotting their own paths in the forest of things, acts and signs that surround them. The collective power shared by spectators does not stem from the fact that they are members of a collective body or from some specific form of interactivity. It is the power each of them has to translate what she perceives in her own

⁸⁴ Rancière, *The emancipated spectator*, 7

⁸⁵ Rancière, *The emancipated spectator*, 7

way, to link it to the unique intellectual adventure that makes her similar to the rest in as much as this adventure is unlike any other⁸⁶

Det enkelte medlemmet av et teaterpublikum er del av en ansamling mennesker. Men denne menneskesamlingens medlemmer deler et skue, ikke en opplevelse. Det som finner sted foran dem er det samme, men det blir ikke gjenstand for deres bevissthet på samme måte. Det teateret som jobber mot sin egen opphevelse antar at hvert medlem av publikum blir gjenstand for en opplevelse, heller enn at det gjør et skue til gjenstand for sin bevissthet. Enten så blir en bevissthet gjenstand for en opplevelse, eller så blir en opplevelse gjenstand for en bevissthet, Rancière vil mene at det siste er tilfellet. Mennesker med sine oppmerksomheter rettet mot et skue er bare en samling mennesker, ikke et fellesskap. Så teaterpublikummet er altså ikke en samling passive, kollektivt rettede og avindividualiserte bevisstheter. Det er i antakelsen om teaterpublikummets fellesskap at teateret finner begrunnelsen for sin reform, men det er også der det skaper sin passive tilskuer. Ved å kollektivisere en ansamling mennesker, ved å anta at de føler og tenker kollektivt og at deres bevisstheter er avindividualiserte, skaper teateret den passive. Den passive er den som motstandsløst blir gjenstand for en opplevelse, og den som blir gjenstand for en opplevelse er den som føler og opplever det samme som de andre, den som ikke former sin opplevelse. Denne enkle innsikten, at vi hver og en oversetter det som hender oss, er glemt når man ser teaterpublikummet som en samling passive bevisstheter, og når man atskiller å se fra å vite og å handle.

5.4.3 Den frigjorte tilskueren og den uvitende læremesteren

Teateret skaper den passive gjennom å skille det å se både fra å vite og å handle. Det pedagogiske forholdet skaper den uvitende gjennom en identifikasjon mellom det å se, i betydningen å betrakte verdens spredte faktum, og det å være uvitende, ettersom å være uvitende er å være ute av stand til å organisere og hierarkisere verdens spredte faktum. Rancière ser likhet mellom teaterets og pedagogikkens funksjonsmåte. Det pedagogiske grunnforholdet skaper uvitende for at de skal slutte å være uvitende: Læremesteren skal avskaffe avstanden mellom seg og sin elev, men først må denne avstanden innstiftes, skillet mellom den som vet og den uvitende må settes opp, og avstanden må opprettholdes for å avkortes, for hvordan skal den uvitende ellers få vite om eller når han vet? Rancière skriver om læremesteren at hans “lessons and the exercises he sets aim gradually to reduce the gulf

⁸⁶ Rancière, *The emancipated spectator*, 17

separating (his knowledge and the ignorance of the ignoramus). Unfortunately he can only reduce the distance on condition that he constantly re-creates it.”⁸⁷ Grunnen er at den uvitende ikke bare er en som per nå ikke vet det læreren vet, den uvitende vet ikke hva han ikke vet, og den uvitende vet heller ikke hvordan han skal vite hva han vet. Det er mot denne logikken den uvitende læreren retter sin kritikk.

Den uvitende vet ikke hvordan han skal vite, den uvitende kan heller aldri vite om han faktisk, er vitende, han kan nemlig aldri vite om hans uvitenhet er borte. Dette er en fundamental og ubotelig form for uvitenhet. Forskjellen mellom læreren og den uvitende bestemmes ikke av det antallet faktum hver av dem har erfart i og om verden. Avstanden dem imellom er heller knyttet til den organiseringen de er i stand til å gi dem. Grunnleggende her er at læreren er den eneste som vet, og kan vite, når den uvitende er vitende, eller, som Rancière skriver, ”what the pupil will always lack [...] is *knowledge of ignorance* – a knowledge of the exact distance separating knowledge from ignorance.”⁸⁸ Ut av dette kan man trekke at en tvedeling av intelligensen innstiftes i det pedagogiske grunnforholdet, og at en liknende todeling innstiftes av teateret. Teateret består også av de menneskene som handler og vet. Rancière motsetter seg denne todelingen, all intelligens er lik og intelligensen kan ikke deles. Teateret skaper den passive, akkurat som læreren skaper den uvitende. Intelligensen todeles i det pedagogiske grunnforholdet gjennom en spesifikk epistemologi. Han som virkelig vet, vet ikke nødvendigvis mer, men han vet bedre. Todelingen forutsetter eksistensen av noe som skiller ulike organiseringer av denne verdens spredte faktum fra hverandre, noe som skiller det sanne fra det usanne. Den forutsetter en autoritativ sannhet.

5.4.4 Den frigjorte tilskueren og Beuys’ eget rom

Beuys rammes ikke av Rancières kritikk av teateret, de aller fleste av hans aksjoner er svært ekskluderende, de er fysisk ekskluderende, og tilskueren ser ofte inn i et rom han er stengt ute fra. Der inne er Beuys engasjert i en eller annen introvert aktivitet. Man kan faktisk si at *Høvdingen* er mer utadvendt enn mange av de andre aksjonene, jeg tenker da helt spesifikt på høytalene som kringkaster Beuys’ lyder. Beuys forsøkte ikke gjøre tilskueren til en deltager. Her kan det være nyttig å sitere Beuys:

⁸⁷ Rancière, *The emancipated spectator*, 8

⁸⁸ Rancière, *The emancipated spectator*, 9

I feel the very people who coined the concept of the happening realized from the very outset that I had done something very different from their conception; they realized instinctively that I was working against the happening right from the outset and that I was doing something else entirely. For instance I never thought that it was sufficient to have people participating in a performance from the standpoint of an outsider, leading them towards an action that for them, was devoid of all content. I also believe that the activation of man requires far more energy than this.⁸⁹

Beuys' aksjoner er ikke basert på antakelsen om at tilskueren er passiv. Som jeg flere ganger har vært inne på, Beuys legger en iboende kreativitet til grunn, kreativiteten inngår i hans definisjon av det menneskelige. På samme måte som Jacotot antar at vi alle finner vår egen vei gjennom en skog av tegn, antar Beuys at tilskueren settes i bevegelse uten å måtte tydelig aktiviseres. *Happenings* rammes av Rancières kritikk av teateret. For Beuys' del er kreativiteten et så grunnleggende trekk ved mennesket at skillet mellom en aktiv deltaker og en passiv tilskuer blir meningsløst, hvis man mener at det å forme en tanke allerede er skulptur, blir kravet om en mer aktiv deltagelse overflødig. Det minner om den formen for subjektivasjon den uvitende læremesterens pedagogiske situasjoner er produktive for. Heller enn å forsøke å aktivisere tilskueren, noe som er det samme som å påpeke hans inaktivitet, legger Beuys en antakelse om aktivitet og kreativitet til grunn. På samme måte som den uvitende læremesteren la en tospråklig utgave av *Télémaque* foran sine elever og ba dem lære seg fransk på egen hånd, ekskluderer Beuys tilskueren fra aksjonen handling og overlater dem til seg selv, han trekker seg tilbake, og gjør sin tilbaketrekning eksplisitt ved å rulle seg inn i filt og ralle inn i mikrofonen. Han er ikke tilstede som et intenderende subjekt, var han det ville han kanskje skape den ikke-kreative, på samme måte som den forklarende læreren skaper den uvitende.

Det blir mer og mer tydelig at spørsmålet om hvorvidt Beuys er en uvitende læremester er et spørsmål om hva slags felleskap hans kunstverk innstifter, et spørsmål om hva det betyr å samles rundt dem. Kanskje kan man si at det fellesskapet *Høvdingen* skaper er samlet rundt en forsvinning, nemlig Beuys' forsvinning som intenderende subjekt, lydene fra inne i filten kan da betraktes som en slags dødsralling, som lyden av en oppløsning. For, hvis *Høvdingen* er en pedagogisk situasjon, hvor er læreren? Må man tenke seg en Beuys som forut for aksjonen tenkte den ut, må man splitte Beuys? Ser vi to Beuys-utgaver, en Beuys som impliseres av situasjonen og en Beuys som deltar i den, en Beuys som organiserte aksjonen, og en Beuys som bare var en del av den. Spørsmålet er hvordan man kan identifisere aksjonens ulike deler med de elementene som utgjør en pedagogisk situasjon. Jacotot ser det pedagogiske forholdet

⁸⁹ Joseph Beuys "Interview with Achille Bonito Oliva", Carin Kuoni (red.) *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, (New York: Four walls eight windows, 1990), 159

som et forhold mellom bevisstheter, en bevissthet består av en vilje og en intelligens. I det ideelle pedagogiske forholdet skal lærerens intelligens skilles fra lærerens vilje, og eleven skal eksponeres for hans vilje, men ikke for hans intelligens. Kanskje kan man se den splittede Beuys som et uttrykk for en liknende todeling? Den Beuys som bare impliseres av aksjonen garanterer at det er *noe* der, noe å se etter, en ”mening”, mens den Beuys som deltar er produktiv for andre effekter enn de som kan beregnes på forhånd og for en mening som kanskje også er forskjellig fra den som ansporet aksjonens organisering. Den Beuys som impliseres av aksjonen, men ikke deltar, garanterer at det finnes noe der, men han sier ikke hva dette noe kan være. Denne splittelsen skaper den samme effekten som Jacotots ”deling” av læreren i en intelligens og en vilje. Ved å vende seg innover, ved å skape sitt eget rom, setter Beuys tilskueren i en direkte forbindelse med kunstverket, i den forstand at han utleverer sin tilskuer til å kjempe alene mot den kjedsomheten og absurditeten som konfronter ham. De uartikulerte lydene som Beuys fyller rommet med kan leses som en eksplisitering av denne overgivelsen av kontroll. Den Beuys som impliseres av aksjonens elementer og organisering, som deler en biologisk plattform med den Beuys som ligger inne i filten, og som vi vet er et intenderende subjekt med en tung biografisk investering i aksjonens ulike elementer, reduseres til en leverandør av et perspektiv på aksjonens mening. Med *Høvdingen* kan det se ut som om Beuys setter opp en pedagogiske situasjon hvor læreren forsvinner som intenderende subjekt uten å forsvinne fra den pedagogiske situasjonen.

Som nevnt er denne tilskuerrelasjonen produktiv for en subjektivasjon som er av samme art som den uvitende læremesterens. Subjektivasjon er navnet på et brudd med foreskrevne identiteters måte å se, si og føle på. For Rancière betyr politisk subjektivasjon å komme til klarhet om at den identiteten man får i en gitt sosial organisering er en beskåret utgave av en felles menneskelighet. Innenfor konteksten av det pedagogisk forholdet betyr subjektivasjon at den posisjonen elevene får i den repressive pedagogiske relasjonen er resultatet av at det som er felles, i dette tilfellet intelligensen, fordeles mellom relasjonens to parter på en måte som ikke anerkjenner at den egentlig er felles. Beuys gjør en ”subjektiverende” appell til det som, etter hans syn, er felles i kunstner/tilskuer-relasjonen, nemlig kreativiteten. Dette er imidlertid bare halve historien. Et viktig aspekt ved Beuys’ aksjon blir nemlig nokså borte her, og det er dens biografiske dimensjon for Beuys. Jeg skrev ovenfor at Beuys skaper seg et eget rom gjennom *to* strategier. Den andre er mer eksplisitt politisk, den kan knyttes til, men ikke identifiseres med, det Donald Kuspit kaller Beuys’ personlige mytologi, og utgjør et brudd med den kritiske logikken.

6.0 Beuys og den kritiske logikken

Ranci re ser Jacotots pedagogikk i lys av dens oppgjør med den eksplikative orden, og jeg forsøker å forstå Beuys i lys av Jacotots pedagogikk. Den eksplikative orden tar imidlertid flere former, og jeg vil hevde at den kritiske logikken er en slags eksplikativ orden, og man kan si at forholdet mellom Jacotots pedagogikk og den eksplikative orden, er det samme som forholdet mellom Beuys' kunst og den kritiske logikken. Den kritiske logikken forutsetter, som jeg skal vise, at ting kommer til forståelighet på en spesifikk m te. Den kan sies å gjør ting til tegn på en måte som dramatisk avkorter kreativitetens potensial som figur for frihet.

6.1 Et kritisk punkt: Buchlohs Beuys-kritikk

Buchlohs Beuys-kritikk er kraftfull. Den er fylt av det sinnet som fylte mange unge tyskere i etterkrigstiden, sinnet over foreldregenerasjonens uvilje mot å sone for sine forbrytelser.

Buchlohs Beuys-kritikk er motivert av dette sinnet, og den tar form delvis som et oppgjør med Beuys' uvilje til å aksepterer sin biografiske faktisitet og medskyldighet, men også, og mer avgjørende, er den et oppgjør med hans manglende evne til å akseptere en form for "objektiv" meningsdannelse rundt sine verker. Buchlohs kritikk er i så måte todelt, den er en kritikk både av Beuys' manglende vilje til å erkjenne sin biografiske faktisitet og av hans manglende evne til å akseptere sin verkers historiske faktisitet. Denne todelte kritikken går på en annen måte ut på ett. Den er en kritikk av Beuys' uvilje mot eller manglende evne til å akseptere at objektive krefter utenfor individet eller kunstverket på avgjørende vis former det og bestemmer hva det kan være.

Man kan være enig med Buchloh når det kommer til det han baserer sin kritikk på. Beuys ser faktisk bort fra både Saussures tegnteori og freudiansk psykoanalyse når han vurderer sine egne verkers mening. Samtidig kan man konkludere helt annerledes enn Buchloh om Beuys' politiske effektivitet. De samme faktaene kan lede til to forskjellige konklusjoner om hva Beuys rent faktisk gjør i verden. Buchloh anklager Beuys for å illustrere, og dermed styrke, allerede eksisterende ideologier. Beuys' kunst og persona bærer i seg den autoritære fascismens grunntrekk: "Hardly ever have the characteristic and peculiar traits of the anal-retentive, which forms the characterological basis of authoritarian fascism [...] been more

acutely and accurately concretized and incorporated into an act of the postwar period.”⁹⁰ Her ligger også, ifølge Buchloh, Beuys’ kunsts historiske autentisitet, altså dens tilknytning til sitt sted og sin tid, nemlig etterkrigstidens Tyskland. Et Tyskland som, etter Buchlohs mening, var uvillig til å sone og påta seg sitt ansvar. Beuys’ historiske autentisitet kommer altså til uttrykk i en ahistorisk holdning. Et første uttrykk for denne holdningen finner Buchloh i Beuys’ mytologiserende selvframstilling. Den er en nevrotisk løgn, hevder Buchloh, den uttrykker Beuys’ manglende evne og vilje til å akseptere sin biografiske faktisitet. Videre evner eller vil ikke Beuys å ta innover seg den moderne vitenskapens utvikling, og da spesielt freudiansk psykoanalyse og moderne tegnteori. Ved å vise hvordan disse vitenskapene er fraværende i Beuys’ egen tenkning rundt sine verker, men uunngåelig øver innflytelse på meningsdannelsen rundt dem, mener Buchloh å kunne vise at Beuys er en som ikke vet hva han gjør. Felles for disse to vitenskapene er at de kompliserer vår ide om oss selv og vanskeliggjør en likefrem omgang med verden.

Buchloh (p)sykeliggjør også Beuys’ materialbruk. For Beuys var materialene bærere av en metafysisk mening, mener Buchloh, mens Buchloh selv velger å se Beuys’ materialbruk gjennom psykoanalysen, som et symptom på analitet. Dette er imidlertid ikke Buchlohs hovedproblem med Beuys. Problemet er heller at Beuys selv ikke vil underlegge sine materialer en psykoanalytisk lesning, at han avviser psykoanalysen, og at han

in his general contempt for the specific knowledges of contemporary sciences [...] follows the archaic and infantile principle that as long as you do not acknowledge the existence of things in reality that seem to threaten your ideas, they will not concern or affect you.⁹¹

Som sagt, Buchloh anklager Beuys for å se bort fra den moderne vitenskapens økende evne til differensiering. Derfor mangler Beuys også helt elementære kunnskaper om hvordan og hva han faktisk er og gjør i verden, han mangler rett og slett kunnskap om sin egentlighet, både personlig og kunstnerisk. Når han benytter seg av materialer som *kan* forstås psykoanalytisk, men uten å perspektivere dem som om de kunne forstås slik, avviser Beuys den historiske kontekstens makt over tegndannelsen, ifølge Buchloh. Ikke bare avviser Beuys den historiske kontekstens makt, han avskjærer seg også fra å gjøre noe nytt, fra å stille seg på tvers av sin tid, dette er det avgjørende punktet i Buchlohs Beuys-kritikk:

Functional structures of meaning in art, as in other sign-systems, are intricately bound into their historical context. Only inasmuch as they are dynamic and permanently changing structures of meaning do they

⁹⁰ Benjamin H. D. Buchloh ”Beuys: The twilight of the idol (1980)”, i *Joseph Beuys: The reader*, 109-127, red. Claudia Mesch og Viola Michely (London: I. B. Tauris & co. Ltd, 2007), 114

⁹¹ Buchloh, ”Beuys: The twilight of the idol”, 116

remain functional, initiating cognitive processes. Otherwise they simply become conventions of meaning or clichés. As such, they do, of course follow different purposes, becoming the object of historically and socially latent interests contradictory to the author's original aims when trying to develop a meaningful sign.⁹²

Beuys vet ikke hva han gjør. Ved å ikke innreflektere de nye mulige meningsdannelsene hans kunst kan være opphav til, blir han uforvarende en beskytter av det bestående. Buchloh bruker Beuys' bruk av Marcel Duchamps readymade-teknikk som sitt eksempel. Readymadens endring av kunsten som epistemologisk felt er forøvrig et annet faktum Buchloh anklager Beuys for å ignorere. Readymaden, hevder Buchloh, var først og fremst relevant som en refleksjon over ulike formelle spørsmål som ble reist av og i post-kubistisk maleri og skulptur. I sin spesifikke historiske kontekst ga readymaden en spesifikk mening, den var funksjonell på en spesifikk måte, og kunne ikke lett inntas av individuell mening. Den var ganske enkelt hva den var. Hos Beuys blir readymaden noe annet, den blir en bærer av individuell mening, ettersom han bruker den utenfor den historiske konteksten hvor den var funksjonell på en spesifikk måte, men uten å erkjenne at den var noe annet i sin opprinnelige kontekst. Han avpresiserer, skriver Buchloh, readymaden ved å integrere den "into the most traditional and naive context of representation of meaning, the idealist metaphor: *this* object stands for *that* idea, and *that* idea is represented in *this* object".⁹³ Jo fjernere fra sin opprinnelige kontekst et tegn befinner seg, dess mer vil det åpne seg for en utvendig mening. En utvendig mening er subjektiv, som sådan er den også tilfeldig, og hvis et verk ikke yter motstand mot den individuelle meningsdannelsen, vil det mest sannsynlig bare bli en bærer av allerede eksisterende mening. Her ligger Beuys' verkers tiltrekningskraft, ifølge Buchloh, de kan fylles med mening og fungerer på samme måte som visuell ideologi, og visuell ideologi, altså reklame, fjernsyn og lignende, skaper mening på linje med religion og nevrose. Alt får og kan gis en mening innenfor disse systemene, og en slik meningsfylde fungerer som en bekreftelse av individets tilknytning til disse systemene.⁹⁴ Meningsfylde er også hva Beuys etterstreber når han hevder at hans verker har en mening utover, til og med annerledes fra, deres visuelle og materielle konkretisering

Buchloh hevder, etter min mening, at Beuys ikke er kritisk. Kunsten er, ifølge Buchloh, et tegnsystem som andre tegnsystem, og derfor er kunstverkets meningsdannelse tett knyttet til dets kontekst, den kan altså i liten grad bestemmes av kunstnerens intensjon. Hvis kunsten er et tegnsystem, så får kunstverket sin mening av sine relasjoner til andre kunstverk. Buchlohs

⁹² Buchloh, "Beuys: The twilight of the idol", 116

⁹³ Buchloh, "Beuys: The twilight of the idol", 118

⁹⁴ Buchloh, "Beuys: The twilight of the idol", 118

mening om dette kommer til uttrykk i hans forståelse av Duchamps readymader som en refleksjon over formelle spørsmål reist av og i forutgående kunst. I lingvistiske tegnsystem skaper den individuelle brukeren i liten grad tegn selv, språket er noe man kommer til, noe man bruker, og noe man (delvis) domineres av. Hvis kunsten er et tegnsystem, får kunstneren en dobbelposisjon, kunstneren skaper tegn, men det tegnet finner sin mening i sitt forhold til tidligere tegn. Kunstneren er altså på samme tid innenfor og utenfor tegnsystemet. En nødvendig konsekvens av dette synet på kunstens meningsdannelse er at kunstneren aldri kan gjøre helt som hun vil. Man må kjenne tegnsystemet intimt for ikke å domineres av det, og man må kunne innreflektere alle mulige meningsdannelser rundt og i det man gjør for å kunne nærme seg realiseringen av en intensjon, hvis man i det hele tatt skal ha en intensjon. Buchloh fremstiller Beuys, kunstneren og mennesket, som en som er utlevert til krefter han ikke rår over, og som heller ikke vet at han er utlevert til disse kreftene. Beuys likefremme omgang med verden er en omgang med dens bilde, og ikke et faktisk engasjement med dens realitet. Alain Borer's poetiske distinksjon mellom Duchamp og Beuys er relevant her. Borer later som om han får et svar av Beuys og Duchamp på spørsmålet: "who is qualified to create? Duchamp's reply: *he who invents a sign, therefore I am the only or the greatest or the last artist.* Beuys' reply: *those who know the language of the world, that is to say, you and I*".⁹⁵ Forskjellen mellom Duchamp og Beuys her er nettopp at kunsten for Duchamps del er et eget tegnsystem, mens Beuys er uvillig til å anerkjenne denne institusjonelle rammen rundt sine arbeider.

Marcel Broodthaers publiserte i 1972 et åpent brev til Beuys. Broodthaers selv hevdet å ha funnet dette brevet, det var tilsynelatende et brev fra Jacques Offenbach til Richard Wagner. Han publiserte det i anledning Beuys' deltagelse på en utstilling ved Guggenheim-museet i New York det året. Broodthaers selv skulle også ha deltatt på denne utstillingen. Året før hadde imidlertid museumsledelsen valgt å ekskludere Hans Haacke fra en utstilling på grunn av Haackes ønske om blant annet å vise noen faktiske eiendomsforhold, altså på grunn av en svært tydelig politisk kritikk, som egentlig bare var en enkel dokumentasjon. I solidaritet med Haacke trakk Broodthaers sine arbeider. Beuys ignorerte det hele og leverte arbeider til utstillingen, arbeider som skulle være politiske. Disse arbeidene ble imidlertid aldri det samme problemet for museumsledelsen som Haackes arbeider hadde vært, og Offenbach ber Wagner om å tenke over dette. Stefan Germer lar Broodthaers' brev aktualisere Walter

⁹⁵ Alain Borer, "A lament for Joseph Beuys", i *The essential Joseph Beuys*, red. Lothar Schirmer, 11-34, (London: Thames and Hudson, 1996), 17

Benjamins ide om at et kunstverks grad av politikk må bestemmes av hvordan det inntar og reflekterer over sin plass innenfor produksjonsrelasjonene og ikke av dets holdning mot dem. Det politiske kunstverket må reflektere over og innreflektere sine produksjonsbetingelser. Denne refleksjonen tar ofte form som institusjonskritikk, og det er nettopp den institusjonelle rammen Offenbach hevder at Wagner ser bort fra. Germer legger merke til at Offenbach og Wagner ikke bare skal stå for Broodthaers og Beuys, men at de også skal signalisere to motstridende syn på hva kunstens politikk er. Beuys erstatter, etter Germers og antakeligvis også Broodthaers' mening, kunstens politikk med et totaliserende estetiske konsept, nemlig kreativitet:

Belief in the power of creativity is both utopian and reactionary. *Utopian* because this concept gives back to the individual his labour power and thus opposes the division of labour characteristic of capitalist societies. *Reactionary* because it makes this reappropriation appear as an act of individual volition independent of all social preconditions.⁹⁶

Troen på kreativitet hindrer Beuys fra å erkjenne de sosiale begrensningene som danner seg rundt ethvert kunstverk, altså rundt enhver presumptivt fri og kreativ handling. Broodthaers tar disse sosiale begrensningene som sitt utgangspunkt, og ved å kontrastere Offenbach med Wagner til førstnevntes fordel "he indicates that art is less a mythical act of primal creation than the result of the necessities of the culture industry and the pressures of political censorship".⁹⁷ Altså er forskjellen mellom Broodthaers og Beuys deres grad av institusjonell bevissthet, eller snarere at førstnevnte har det og at den andre helt er blottet for det.

6.2 Den kritiske kunsten

Begrepet om det kritiske betegner ikke bare en problematiserende holdning til verden. Det betegner her et verdenssyn avledet fra ulike teorier som deler verden i virkeligheten og dens bilde. Delinger av verden, for eksempel i ting for oss og ting for seg, i vilje og forestilling, eller i base og overbygning, er grunnleggende for konstruksjonen av det kritiske paradigmet. Ulike kritiske retningers spesifisitet, deres ulike logiske nivåer og kompetanseområder, angår ikke egentlig sammenstillingen av Beuys og Rancière her. Heller skal jeg her fokusere på den kritiske logikken, en logikk som betrakter sannheten som skjult og vår verden som bæreren av en hemmelighet. Den kritiske kunsten opererer etter denne logikken.

⁹⁶ Stefan Germer, "Beuys, Haacke, Broodthaers", i *Joseph Beuys: The reader*, 50-65, red. Claudia Mesch og Viola Michely (London: I. B. Tauris & co. Ltd, 2007), 58

⁹⁷ Germer, "Beuys, Haacke, Broodthaers", 62

Kritisk kunst skal bevisstgjøre oss om det som i det skjulte dominerer oss. Her, i sin mest generelle formulering, skiller den kritiske kunsten mellom uvitende og vitende. Den får sin funksjon gjennom todelinger, dette skillet mellom uvitende og vitende er betinget av et skille i selve virkeligheten, mellom det tilsynelatende virkelige og det virkelig virkelige, skillet mellom virkeligheten og dens bilde. Til grunn for antakelsen om den kritiske kunstens nytte ligger en forutsetning om at kunnskap alene gir oss makt til å endre vår situasjon, men, som Rancière skriver, “the exploited have rarely had the need to have the laws of exploitation explained to them”.⁹⁸ Den undertryktes underkastelse skyldes ikke at han ikke vet at han utnyttes, men at han ikke vet hvordan han skal motsette seg utnyttelsen. Sitatet ser ut til å avsløre Rancières manglende forståelse for den formen utnyttelsen tar i våre dager. Vi får nemlig ikke lenger hele vår menneskelighet redusert til en enkel mekanisk funksjon ved et samleband. Kapitalen har, i sin nyordning, gitt plass til en beskåret utgave av vår menneskelighet og kreativitet. Derfor kan vi ikke lenger like lett identifisere de mekanismene for dominans og utnyttelse som er aktive rundt oss. Men selv om makten er uoverskuelig og utnyttelsen er subtil, er det ikke nødvendigvis slik at en forklaring av den er nødvendig. Bare hvis makten er total, hvis den mangler utside, må man fullt ut kjenne dens mekanismer. Hvis vi kan anta at vi kan gi uttrykk for et eget begjær og ha ønsker som kommer fra oss selv, kan vi også anta at vi vil være i stand til å reagere på en urett. Rancière påstår, uten eksplisitt å gjøre det, at makten har en utside. Han hevder at vi ikke trenger å få undertrykkelsen forklart for oss. Det skyldes ikke at vi kjenner dens funksjonering i detalj, men heller at den er ikke-total. Dette er en påstand som må fremsettes som et aksiom, enten er undertrykkelsen total, eller så er den ikke det, dette er nødvendigvis noe man går ut fra, og ikke noe man kommer til. Undertrykkelsens lover er kanskje så uoverskuelige at vi ikke fullt ut kan kjenne dem, men det betyr ikke at vi ikke kan identifisere undertrykkelsen som en urett. Kritisk kunst skal, igjen meget generelt formulert, bevisstgjøre oss om den skjulte makten. Rancière vil mene at det er en makt som kanskje er ukjent for oss i sitt virke, men ikke i sin virkning.

Hva skjer når den kritiske kunsten hele tiden insisterer på å forklare at vi er undertrykt, når den deler virkeligheten i to, i det tilsynelatende virkelige og det virkelig virkelige, hva skjer når den deler oss i vitende og uvitende? Bidrar kanskje den kritiske kunsten selv til å skape et inntrykk av at makten er total? For hva gjør egentlig den kunsten som får deg til å forstå og som forklarer? Rancière svarer: Den kunsten som forklarer, den kunsten som skal få deg til å

⁹⁸ Jacques Rancière, “Problems and transformations in critical art”, i Claire Bishop (red.) *Participation*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006, 83

se for eksempel kapitalen bak og i alt (u)hverdagslig og som bryter opp overflater for å vise deg hva som skjuler seg under dem "kills the strangeness of an appearance of resistance that bears witness to the non-necessary or intolerable character of a world".⁹⁹ Slik svarer han i en av oversettelsene. I en annen blir svaret hans at den forklarende/avslørende kunsten: "kills [...] the strangeness of the resistant appearance [...]".¹⁰⁰ Begge svarene kan og bør brukes. Det første viser til den overgangen fra "motstand mot" til "symptom på", overgangen fra ting til tegn, som skjer gjennom en forklaring: Det uforståelige slutter å være uforståelig, det er ikke lenger et brudd med en totalitetspretensjon, og heller ikke et bevis på vår verdens ikke-nødvendighet. Overgangen fra ting til tegn problematiseres i det andre svaret også. Det synes å vise til en *tilsynekomst* som yter motstand, og altså ikke en motstands *tilsynekomst*. En *tilsynekomst* som yter motstand vil være en *tilsynekomst* som ikke passer innenfor horisonten av det mulige, en *tilsynekomst* som er usynlig i sin egentlighet, i den forstand at denne egentligheten må endre delingen av det sansbare for å få plass innenfor horisonten av det mulige. *Tilsynekomsten* må derfor bli noe annet enn den er, ikke noe eget, men et tegn, den må bli noe "rimelig". Det er hva en tegn-blivelse gjør, den omdanner det egne, det kantete og knortete, til noe mer tilpasningsdyktig. Når en ting blir et tegn blir dens forståelighet/synlighet beskåret i henhold til den allerede eksisterende rasjonalitetsmodellen, den modellen som gjør noe forståelig eller uforståelig. Den kritiske kunsten gjør ting til tegn. Det er viktig å bemerke at Rancière, når han skriver om tegn her, tenker på tegn som symptomer.

6.3 Kritikk av kritikk (av kritikk)

I sin mest generelle formulering skal kritikk vise skjulte undertrykkelsesmekanismer som styrer og avgrenser menneskets livsutfoldelse: "Det finnes en virkelighet du ikke kan se, en virkeligere virkelighet, som jeg kan vise deg," sier kritikeren. Kritikk er navnet på et forsøk på å eksponere en virkeligere virkelighet, altså den mektige realiteten som den tilsynelatende virkeligheten bare er et symptom på. Kritikkens utgangspunkt er en tvedeling av verden. Verden er delt i virkeligheten og dens bilde, og det kritiske prosjektet er å eksponere den realiteten som ligger under og bestemmer bildet. Realiteten skjuler seg i sitt bilde, og man kan se den, men bare hvis man vet hvordan man skal se. Denne mektige realiteten determinerer verdens utfoldelse som fenomen, og vår verden er irreell, men altså bare i den grad vi antar at

⁹⁹ Jacques Rancière, "Problems and transformations in critical art", 83

¹⁰⁰ Jacques Rancière, *Aesthetics and its discontents*, (Cambridge: Polity Press, 2009), 45

den er reell. Alt har nemlig en hemmelighet, og ved å bli kjent med hemmeligheten kan vi frigjøre oss fra bildenes makt, og se ting som de virkelig er. Gjennom kritikk kan verden avfortrylles, og vi kan komme ut i virkeligheten. Det er kritikerens håp. Men man kan ikke, som Guy Debord skriver:

sette skuespillet og den virkelige samfunnsmessige virksomheten abstrakt opp mot hverandre; en slik tvedeling er selv delt. Skuespillet som uvirkeliggjør det virkelige er faktisk produsert. Samtidig blir den opplevde virkeligheten invadert av skuespillets betraktningssmåte, skuespill-beskuelsen, og tar opp i seg skuespillets orden ved å gi den en positiv tilknytning [...] Virkeligheten viser seg i skuespillet og skuespillet er virkelig.¹⁰¹

Debords *Skuespillsamfunnet* følger kritikkens logikk. Kritikkens logikk, er, i Rancières definisjon, en logikk som ”conceives the total social process as a process of concealment”.¹⁰² Debord sier, som kritikerens ovenfor, at han vet om en virkeligere virkelighet, men han sier også at forholdet mellom virkeligheten og dens bilde ikke kan forklares av en enkel tvedeling. Rancière problematiserer en form for kritisk tenkning som likner mer på den som følger det enkle skjemaet jeg beskrev ovenfor. Rancière kritiserer imidlertid den kritiske logikken, og, uavhengig av med hvilken kompleksitet man formulerer forholdet mellom virkeligheten og dens bilde, så skaper den kritiske logikken antakelsen om at verden har en hemmelighet.

Rancière problematiserer kritikk, det er ikke uvanlig, men den vanlige problematiseringen av kritikk følger den kritiske logikken. Kritikken av kritikk fungerer, ifølge Rancière, som en inversjon av de kritiske prosedyrenes funksjoner, og har fortsatt den kritiske logikken som sitt grunnlag, den utgjør altså ikke en teoretisk overgang fra det kritiske paradigmat. Kritikken av kritikk har som sin basis at selve skillet mellom overside og underside, mellom virkeligheten og dens bilde, er, eller har blitt, fiktivt. Vi vil ikke finne *noe* bortenfor det tilsynelatende, det er ikke noe der. Men denne kritikken av kritikken er bare en ny måte å sette de kritiske prosedyrene i arbeid på, denne gangen uten håp om at de skal effektivisere forandring, uten å våpenisere dem. Når man sier at noen ser en underside der hvor det ikke er en, sier man ikke bare at deres innsikter er meningsløse, man gjør dem også til ofre for det de hevder å ikke være ofre for, nemlig å se en illusjon som virkelighet. Peter Sloterdijk er en av de kritikerne av kritikk som følger den kritiske logikken, ifølge Rancière. For Sloterdijk er moderniteten en antigravitasjonsprosess. Begrepet om antigravitasjon beskriver i første omgang effekten av de teknologiene som har latt mennesket forlate jorden, og som har erstattet en solid industriell med en mer virtuell virkelighet, for eksempel ulike informasjonsteknologier. I neste omgang

¹⁰¹ Guy Debord, *Skuespillsamfunnet*, (Oslo/Bergen: News from NowHere/Gasspedal, 2009), s9

¹⁰² Rancière, *The emancipated spectator*, 42

skal begrepet uttrykke "the idea that life has lost much of its erstwhile gravity, intending by that its load of suffering, harshness and misery, and with it its weight of gravity".¹⁰³ Livet har mistet sin vekt av virkelighet, men kritikeren forneker tilværelsens letthet, vil Sloterdijk si. Troen på virkelighetens soliditet, og skyldfølelsen over at vi ikke kan se eller delta i den lidelsen som er vår letthets betingelse, overlever nemlig tapet av sitt objekt: "They survive it in the mode of necessary illusion."¹⁰⁴ Sloterdijk har et poeng, vi er kanskje i en avmaterialiseringsprosess, hvor en solid industriell virkelighet erstattes av noe mer virtuelt, hvor virkeligheten ikke yter oss samme motstand som før og hvor vi ikke lenger bare kan anta at verden har tyngde. Sloterdijk identifiserer kritikk med det materielle, og det materielle med lidelsen, som om den nødvendige konsekvensen av å teoretisere ulike manifestasjoners bakside, eller ultimative grunn, var å finne materie eller lidelse, men det kritiske skjemaet, overside/underside eller illusjon/virkelighet, er bare et skjema. Så selv om Sloterdijk stiller kjensgjerningene i en annen relasjon, organiseres denne relasjonen av den kritiske logikken. Der hvor man før manglet bevissthet om, eller ikke kunne se, tyngde, mangler man nå bevissthet om, eller et blick for, letthet. Lettheten er det virkelig virkelige nå, mens tyngden var det virkelige før. Illusjonen om en illusjon hindrer den kritiske fra å se realiteten, og den er at virkelighet og bilde ikke kan distingveres. Dette er imidlertid bare den kritiske logikkens ytterste konsekvens, og ikke en teoretisk overgang. Kritikken av kritikk bruker altså de samme kritiske prosedyrene som den hevder å være et oppgjør med og er slik kontinuerlig med den kritiske logikken. Rancières kritikk av kritikk er en kritikk av den kritiske logikken og dens forutsetninger. Logikken må erstattes. For hva dreier tilskrivelsen av, og forsøkene på å unndra seg, illusjoner om i dag? Noe annet enn før, skriver Rancière:

Forty years ago it was supposed to denounce the machinery of social domination to equip those challenging it with new weapons. Today it has become exactly the opposite: a disenchanted knowledge of the reign of the commodity and the spectacle, of the equivalence between everything and everything else and between everything and its own image.¹⁰⁵

To perspektiver på kritikk, et emansipatorisk og et melankolsk/latterliggjørende, men bare én logikk. Den kritiske logikken har alltid skilt vitende fra uvitende, derfra stammer Rancières grunnkritikk av selve logikken, og nå som den ikke kan brukes til å frata oss illusjoner, nå som dens opprinnelige formulering skaper illusjonen om illusjoner, er det bare de uvitende som bruker den for å definere sitt politiske aksjonsområde og å handle. Den uvitende er ikke lenger bare uvitende, den uvitende er også medskyldig, og mer skyldig enn den vitende, som

¹⁰³ Rancière, *The emancipated spectator*, 30

¹⁰⁴ Rancière, *The emancipated spectator*, 30

¹⁰⁵ Rancière, *The emancipated spectator*, 32

er inaktiv, i at verden er, og forblir, som den er. En variant av denne formen for kritikk av kritikk finner Rancière i *The new spirit of capitalism* av Luc Boltanski og Ève Chiapello. De to hevder at sekstiåttene ga en kapitalisme i krise midlene til å fornye seg ved at de ytte den motstand. Ved å påpeke en motsetning mellom kapitalisme og menneskelighet, mellom arbeid og kreativitet, ga de støtet til kapitalismens nyordning. Sekstiåttens ønsker om autonomi, kreativitet og autentisitet ble møtt av flatere strukturer, og en ny vektlegging av fleksibilitet og personlig initiativ og ansvar i arbeidslivet.

Resultatet av denne kritikken av kritikk er ”a left-wing melancholy” og ”a right-wing frenzy”, som begge er vregninger av den kritiske logikken og svært like i sine konsekvenser: ”Left-wing melancholy invites us to recognize that there is no alternative to the power of the beast and to admit that we are satisfied by it. Right wing frenzy warns us that the more we try to break the power of the beast the more we contribute to its triumph”.¹⁰⁶ Motstand mot kapitalismen styrker den, og den politiske aktivisten koloniserer nye områder for den ved å utfordre sin tilskrevne plass innenfor den. Opposisjon blir et uttrykk for uvitenhet, for opposisjon blir, med tvingende nødvendighet, posisjon. Opposisjon leder til at systemet, som per definisjon har en totalitetspretensjon, må utvide seg for å omfatte den nye posisjonen som er etablert på utsiden av seg. Med sekstiåttens opprør gikk mennesket fra å fungere maskinisk, med en begrenset og spesifikk funksjon innenfor systemet, til å fungere kreativt, altså med hele sin menneskelighet, på innsiden av det. Systemets utside, den menneskelige kreativiteten, er nå dets innside. Kreativiteten er ikke bare så vidt innenfor, nå er den selve drivkraften i den nye maskinen for immateriell produksjon. Det som før var et ikke-produktivt og uregjerlig overskudd, kreativiteten, produserer nå merverdi. Aktivistene utvidet, ved å motsette seg sin tilskrevne rolle, kapitalens kompetanseområde. Lærdommen man skal dra av dette er at man skal kjenne og godta sin plass. Rancière gjør et poeng av at Boltanski og Chiapello er sosiologer, for sosiologien er en vitenskap om menneskets rette plass. Boltanski og Chiapello setter, ifølge Rancière, en såkalt kunstnerisk kritikk opp mot en sosial kritikk av kapitalismen. Sekstiåttens kritikk var kunstnerisk, den la, som nevnt, vekt på autonomi, kreativitet og autentisitet. Sosial kritikk er alltid mer passende for sosiologer, den kommer nemlig fra et tydelig definert sted, og utfolder seg i overensstemmelse med de krav som et menneske på dette stedet skal ha. Men frigjøring må alltid være *både* sosial og estetisk, mener Rancière, den er nemlig betinget av et brudd med påtvungne identiteters foreskrevne måte å føle, se og si på. Dette må også innebære en ”disordering of classes and identities that the

¹⁰⁶ Rancière, *The emancipated spectator*, 40

sociological view of the world has always rejected, against which it was itself constructed in the nineteenth century”.¹⁰⁷ Til grunn for både det venstre-melankolske og det høyre-frenetiske perspektivet ligger drømmen om en tapt harmoni. Drømmen er at det finnes riktige plasser, at det finnes en naturlig fordeling av funksjoner i den sosiale helheten, kort sagt, at det finnes en helhet. Også Karl Marx, med sin tese om fremmedgjøring, bidrar til en slik tanke, vi *gjøres* fremmede av kapitalen, implikasjonen er at vi ikke alltid har vært det, at vi ikke alltid har vært fremmede for vår sosiale funksjon. Rancière ser en sirkelbevegelse i kritikken, tilbake mot Marx, men denne gang uten et emansipatorisk perspektiv: “[the tradition of social and cultural critique] has been restored to its original terrain: interpretation of modernity as an individualist sundering of the social bond and of democracy as mass individualism”.¹⁰⁸ Den melankolske er ikke aktivistisk, men den frenetiske er det, og man ender, etter Rancières mening, i en situasjon hvor menneskets frihet, demokratiet, identifiseres med kapitalismens frislipp av det individuelle begjæret, og hvor hvert enkelt menneskes forsøk på å utvide sin rolle, på å bli mer, ikke kan være noe annet enn en styrking av den rådende orden. Ethvert brudd med ordenen mangler legitimitet, ettersom det aldri uttrykker sanne menneskelige aspirasjoner. Den franske offentlighetens mottakelse av opprørene i de parisiske forstedene er et talende eksempel. Alain Finkielkraut er Rancières representant for det høyre-frenetiske perspektivet. Finkielkraut spør seg hva disse opprørerne vil. Han svarer at de ikke vil ha hjelp, de vil ikke ha flere eller bedre skoler, de vil bare ødelegge ”the intermediaries between themselves and the objects of their desires. And what are the objects of their desires – it’s simple: money brands and sometimes girls ... they want it all now, and what they want is the ideal of the consumer society”.¹⁰⁹ Slik skaper man den maktesløse, slik skaper man han som ikke vet hva han vil, han som kun begjærer i tråd med konsumsamfunnets idealer, han som overidentifiserer seg med det samfunnet han forsøker å stille sin sanne identitet opp mot, han som må reddes fra seg selv, han som må få sitt begjær kanalisert av ansvarlige og innsiktsfulle utenforstående, han som trenger institusjoner, han som bare kan være en velger.

6.4 Beuys’ eget rom og den kritiske logikken

Hvis man følger Rancières logikk kan det se ut som om Benjamins krav gjør kunstverkets politikk ”politi-isk”. Det vil si at det innreflekterer sin utsigelsesposisjon i sitt utsagn på en

¹⁰⁷ Rancière, *The emancipated spectator*, 35

¹⁰⁸ Rancière, *The emancipated spectator*, 41

¹⁰⁹ Alain Finkielkraut sitert i Rancière, *The emancipated spectator*, 38

slik måte at det som kan utsies av det begrenses av den posisjonen det allerede har innenfor helheten. Det Germer, og også Buchloh, synes å kreve av kunstverket er at det skal ”snakke” fra en fiksert posisjon og i samsvar med de forventningene som knytter seg til hva man kan si fra denne posisjonen uten å motsi seg selv. Verwoert lanserer, som nevnt, en liknende kritikk, når han anklager Beuys for ubevisst å støtte en ide om kunstnerens eksepsjonalitet gjennom den ”eksklusiverende” utsigelsesposisjonen han velger å meddele sitt ønske om å demokratisere kunstnerrollen fra. Disse tre Beuys-kritikkene har alle det til felles at de gjør Beuys til et menneske som ikke vet hva han gjør og som ligger under for en illusjon om frihet.

Det er noe autoritært ved Buchlohs Beuys-kritikk, ved hans krav om at Beuys skal sone. Denne kritikken følger en repressiv logikk: Man er bestemt av de historiske omstendighetene, og ethvert forsøk på forhandling med dem er derfor en form for regressiv subjektivism. Buchloh skriver: ”Ahistoricity. That unconscious or deliberate obliviousness towards the specific conditions that determine the individual’s being and work in historical time, is the functional basis on which public and private mythologies can be erected”.¹¹⁰ Han beskriver her de objektive og strengt kausale forbindelsene mellom individet og kollektivet, mellom individet og de økonomiske, politiske og historiske kreftene som determinerer det. Beuys’ begrep om kreativitet står i opposisjon til en slik nokså strikt materialisme, og hans ide om kreativitet er også en ide om frihet:

I am trying to reaffirm the concept of art and creativity in the face of Marxist doctrine (...) They define man exclusively as a social being. (...) Man really is not free in many respects. He is dependent on his social circumstances, but he is free in his thinking, and here is the origin of sculpture (...) sculpture supplies a definition of man.¹¹¹

Kanskje kan man si at Beuys’ bruk av de biografiske relikviene deltar i produksjonen av et eget rom hvor de kausale forbindelsene mellom de historisk-politiske kreftene og individet for et kort øyeblikk skal suspenderes og reforhandles. Denne relative friheten peker hen mot, kan man kanskje anta, det sentrale credoet om at enhver er en kunstner. Kanskje kan man la konseptet om et eget rom referere til menneskets evne til å produsere rom og tid, altså den menings-produksjonen alle mennesker deltar i når de stilles overfor universets autistiske gang. Beuys s betraktet mennesket som en produsent av rom og tid, han skal ha sagt at mennesket ”as a producer of time and space can and must set the causality of human conditions”.¹¹² Det er naturlig å trekke en slik konklusjon om Beuys hvis man tar utgangspunkt i hans aksjon.

¹¹⁰ Buchloh, ”Beuys: The twilight of the idol”, 110

¹¹¹ Beuys, ”Interview with Willoughby Sharp”, 91

¹¹² Adriani, Konnertz, Thomas, *Joseph Beuys*, 192

Beuys lager rom og tid i denne aksjonen. Alle slike konsentrerte, ritualistiske handlinger vil skape en annen tids- og romoppfatning, men de elementene som inngår i aksjonen har også en spesifikk historie og en viktig plass i Beuys' eget liv. Beuys er igjen rullet inn i filt, han er igjen omgitt av fett, men konstellasjonen er en annen, den er hans egen, og disse materialene får nye betydninger.

”Et eget rom” kan betraktes som et annet navn på det man ofte kaller en personlig mytologi. Kuspit mener man kan forstå Beuys' subjektivisme slik. Han knytter den til Beuys' krigstraume: ”Personal mythology,” skriver han, ”is a way of dealing with trauma”.¹¹³ Beuys' personlige mytologi er imidlertid ikke en tvangshandling, den er ikke et sykelig uttrykk for en manglende evne til å skille mellom personlig mytologi og historiske realiteter. I stedet er den kunstnerisk, ifølge Kuspit, Beuys engasjerer sitt traume frivillig:

His personal mythology is in fact the myth of his artistic origin (...) At its most artistic, personal mythology is a way of asserting that one has given birth to oneself. We all at some point in our lives fantasise this in order to have faith in ourselves and face the world on our own.¹¹⁴

Kuspit kan kanskje sies å redusere Beuys bruk av biografiske relikvier og konstante retur til krigstraumet til det rent individualpsykologiske, til noe som er motivert ene og alene av et ønske om å heles. For meg fremstår imidlertid Beuys' personlige mytologi som et forsøk på å bryte den strengt kausale forbindelsen mellom de ”objektive” historisk-politiske kreftene og individet, til fordel for sistnevnte, den kan sees som oppgjør med ideen om at de objektive historiske rammene har en avgjørende determinerende makt over individet. Med *Høvdingen* forsøker Beuys å omorganisere og reforhandle betingelsene for sin historiske determinering. Når han knytter materialene til sin egen historie og sitt eget traume blir aksjonen et eksempel på en identitetsforskyvning, og en bevegelse bort fra en foreskrevet identitets måte å se, si og føle på. Buchloh hevder at de objektive omstendighetene som ligger rundt både Beuys' kunstverk og biografi på en avgjørende måte begrenser hva Beuys kan si uten å motsi seg selv. Buchlohs poeng er at Beuys allerede er noe, han er bestemt, han har allerede kommet til synlighet på en bestemt måte, det er også derfor han i det hele tatt kan motsi seg selv, han er allerede identifisert. Dette bør sees i forhold til Jacotot/Rancières sannhetsbegrep. Deres ide er at sannheten er på lik avstand fra oss alle, og at den er vårt fellesskaps tomme sentrum, i den forstand at den aldri kan gjøres present som det den er, samtidig som vi alle har lik tilgang til den.. Det er fordi alt det som kan gjøre den til noe for en annen, noe felles, aldri kan samsvare

¹¹³ Donald Kuspit, ”Joseph Beuys: Between shaman and showman” i David Thistlewood (Red.), *Joseph Beuys: Diverging critiques*, (Liverpool: Liverpool university press, 1995), 28

¹¹⁴ Kuspit, ”Between shaman and showman”, 31

med det den er. Som jeg nevnte, Jacotot brøt med en strikt språkmaterialisme når han hevdet dette. Denne materialismen ga språket forrang, i den forstand at den hevdet at tanken bare blir klar når den stemmer overens med språket. Jacotot så språket heller som et svar på vår viljes behov. Effekten av en slik språkmaterialisme er at tanker bare kan formes på helt bestemte måter. Buchlohs materialisme fungerer på samme måte, den gjør også at ting kommer til synlighet og lar seg forstå på bestemte måter, det er dette han baserer sin Beuys-kritikk på. Mot denne logikken setter Beuys kreativiteten, som Jacotot satte viljen mot den andre, både viljen og kreativiteten er navn på impulser som for disse to er grunnleggende uavhengige. Det vil si at disse impulsene kanskje kommer til uttrykk gjennom tegnsystemer, men uten at de da kommer til uttrykk som er identisk med dem.

Beuys' aksjon kan slik sees som en eksemplifisering av en politisk subjektivasjon. Begrepet belyser en viktig effekt av Beuys' personlige tilstedeværelse i og rundt sine kunstverk. Subjektivasjon skjer når en identitet, heller enn å forklare hvem man er, måler avstanden mellom den man er og den man identifiseres som. Beuys gjør sin historiske faktisitet synlig på et nivå. Hatten, vesten og materialene identifiserer Beuys som en deltager i krigen, men de samme tingene bidrar også til at han kan unndra seg denne enkle identifikasjonen og bli noe annet eller mer. Beuys' aksjon kan slik forstås som en eksplisitt subjektivasjonsprosess, som en demonstrasjon av en, med Rancières ord, frigjøringsprosess. Beuys måler hele tiden opp avstanden mellom den han er og den han identifiseres som. Det gir liten mening å, som Buchloh, hevde at Beuys ensidig unndrar seg sitt historiske ansvar, heller bør man se Beuys' konstante og frivillige retur til traumet, som et forsøk på å vise de historiske betingelsenes begrensede makt.

7.0 En uttalt tredje ting

Det er når Beuys' kunst betraktes som en uttalt eller eksplisitt tredje ting at en rekke av de trekkene ved den som jeg ser som brudd med den eksplikativer orden kommer sammen. Beuys ville ikke at hans arbeider skulle komme til forståelighet på en spesifikk måte. Dette er ikke uvanlig, men det som distingverer Beuys her er at verket helt eksplisitt er noe spesifikt for ham, det kan knyttes til hans historie, men samtidig er det en integrert del av verkets funksjon å være noe helt annet for en annen. Dette kan tilbakeføres til den tilsynelatende intenderte signatureffekten jeg mener å se i Beuys' arbeider. Beuys' arbeider *skal* nemlig være produktive for den effekten Derrida betrakter som iliggende og nødvendig effekt av

enhver form for kommunikasjon. Beuys' eget roms subjektiverende bidrag er også viktig her. Det egne rommet kan sies å stå i to forhold til den eksplikative orden. Det er et eksempel på en subjektivasjonsprosess hos Beuys, men samtidig bidrar det til en subjektivasjon hos tilskueren gjennom at det skaper disidentifikasjon mellom tilskueren og den inaktive/passive. Når Beuys vender seg innover og gir inntrykk av å jobbe med noe på vegne av seg selv, så legger han, som jeg diskuterer ovenfor, på en måte kunstverket midt mellom seg og sin tilskuer, ved å gjøre en biografisk investering i sine materialer som tilskueren umulig kan følge opp, nødvendiggjør Beuys et annet perspektiv, tilskueren må finne en annen måte å gjøre denne tingen emosjonelt og intellektuelt effektiv på. Beuys' innadvendthet reduserer den meningen han legger i sine skulpturer og aksjoner til et perspektiv på dem. Når han så tydelig legger kunstverket åpent på tilskuersiden bidrar han til å tydeliggjøre dets status som en tredje ting.

Det er en forskjell mellom disse tilsynelatende intenderte effektene, at verket *skal* være både en biografisk relikvie og en trigger, og det Derrida betrakter som en nødvendig effekt av alle våre forsøk på å produsere nærvær der hvor det som skal gjøres nærværende rent faktisk er fraværende. Denne forskjellen er det som kan sies å gjøre Beuys' kunst til en *uttalt* tredje ting. I lys av Jacotots pedagogikk beskriver Rancière kunstverket som en tredje ting. Det er ikke, skriver han, "the transmission of the artist's knowledge or inspiration to the spectator. It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission".¹¹⁵ Kunstverket er en tredje ting fordi de midlene kunstneren tar i bruk for å gjøre sin singulære bane rundt sannheten kjent for andre, ikke samsvarer med det han vil gjøre kjent, ettersom sannheten, etter Rancière/Jacotots oppfatning, er hel, mens språket deler den. (Rancière/Jacotot snakker om språk, men det er ingenting ved argumentasjonen rundt språkets forhold til sannheten som utelukker andre uttrykk fra å omfattes av deres konklusjon om dette forholdet. For dem er språket et svar på ønsket om å gi et internt og eget forhold til sannheten en utvendig eksistens, en eksistens for en annen. For dem handler det om å verifisere at vi ikke er alene om vår menneskelighet. Alle forsøk på å uttrykke seg kan omfattes av Rancière/Jacotots tanker om språket.)

Kunstverket *er* en tredje ting av denne grunnen, samtidig er det nødvendig å påpeke at det faktisk at en ting er en tredje ting ikke nødvendigvis gjør denne tingen produktiv for de effektene den uvitende læremesterens metode skaper. *Télémaque* var aldri noe mer enn det

¹¹⁵ Rancière, *The emancipated spectator*, 15

Jacotot identifiserte den som, men det var først ved å vise at det ikke fantes noen intelligens over eller under boka, en intelligens *et annet sted*, som boka var et symptom på, at *Télémaque* kunne skape de effektene som erkjennelsen av en ting som en tredje ting skaper. Beuys' arbeider kan sies å iscenesette den sannhetsoppfatningen som informerer Jacotots metode. Når han "skriver" Beuys med fett og filt, forsøker Beuys å gjøre sin singulære bane rundt sannheten kjent. Samtidig er de midlene som han bruker for å gjøre denne banen til en gjenstand for et fellesskap ikke-identiske med det han ønsker å gjøre til en slik gjenstand. De midlene Beuys har for å gjøre noe felles, er per definisjon annerledes fra det som skal gjøres felles. Dette er, som signatureffekten, et generelt trekk ved all kommunikasjon og følgelig alle menneskelig fellesskap, Beuys' fortjeneste er at han eksplisiterer det, spesifikt ved at de materialene han bruker har en så direkte fysisk effekt. Beuys organiserer forholdet mellom verket og tilskueren og mellom verket og kunstneren på en slik måte at den generelle innsikten om at alle kunstverk egentlig er en tredje ting blir en del av det kunstverket kommuniserer, i stedet for å være bare en ide om kunstverkets rent prinsipielle eksistensform. Når Beuys både trer frem og forsvinner i den samme situasjonen og gjennom de samme materialene, blir hans kunst en uttalt tredje ting. Beuys kan sies å dramatisere det faktum at han ikke kan kontrollere verkets mening, på samme måte som den uvitende læremesteren *viser* sine elever at han ikke har noe å lære dem.

Bibliografi

Adriani, Götz, Winifred Konnertz og Karin Thomas. *Joseph Beuys: Life and works*. London: Barrons, 1979.

Beuys, Joseph. "Introduction". I *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, redigert av Carin Kuoni, 19. New York: Four walls eight windows, 1990.

_____. "I am searching for field character". I *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, redigert av Carin Kuoni, 21-23. New York: Four walls eight windows, 1990.

_____. "Interview with Willoughby Sharp" I *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, redigert av Carin Kuoni, 77-92. New York: Four walls eight windows, 1990.

_____. "Discussions of a few objects and an action piece with Caroline Tisdall". I *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, redigert av Carin Kuoni, 117-144. New York: Four walls eight windows, 1990.

_____. "Death keeps me awake: Interview with Achille Bonito Oliva". I *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, redigert av Carin Kuoni, 155-180. New York: Four walls eight windows, 1990.

_____. "Lebenslauf/werklauf (1979)". I *Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America*, redigert av Carin Kuoni, 261-265. New York: Four walls eight windows, 1990.

Blom, Ina. *Joseph Beuys*. Oslo: Gyldendal, 2001.

Borer, Alain. "A lament for Joseph Beuys". I *The essential Joseph Beuys*, redigert av Lothar Schirmer, 11-34. London: Thames and Hudson, 1996. 17

Buchloh, Benjamin H. D. "Beuys: The Twilight of the idol (1980)". I *Joseph Beuys: The reader*, redigert av Claudia Mesch og Viola Michely, 109-126. London: I. B. Tauris & co. Ltd, 2007.

Debord, Guy. *Skuespillsamfunnet*. Oslo/Bergen: News from NowHere/Gasspedal, 2009.

Derrida, Jacques. "Signature, event, context". I *Margins of philosophy*, Jacques Derrida. Chicago: University of Chicago press, 1984

Germer, Stefan. "Beuys, Haacke, Broodthaers". I *Joseph Beuys: The reader*, redigert av Claudia Mesch og Viola Michely, 50-65. London: I. B. Tauris & co. ltd, 2007.

Kuspit Donald. "Joseph Beuys: Between shaman and showman". I *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, redigert av David Thistlewood, 95-107, Liverpool: Liverpool university press, 1995.

Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics*. New York: Continuum, 2007.

_____. *The ignorant schoolmaster*. Stanford, California: Stanford university press, 1991.

_____. *Disagreement*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1999.

_____. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2009.

_____. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.

_____. "Politics, identification, subjectivation". *October*, Vol. 61: 58-64.

_____. "Problems and transformations in critical art (2004)". I *Participation*, redigert av Claire Bishop, 83-93. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Ulmer, Gregory. *Applied grammatology: Post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: Johns Hopkins university press, 1985.

Verwoert, Jan. "The boss: On the unresolved questions of authority in Joseph Beuys' oeuvre and public image". *E-flux journal*, vol. 1. (2008), [http://www.e-flux.com/journal /view/12](http://www.e-flux.com/journal/view/12)